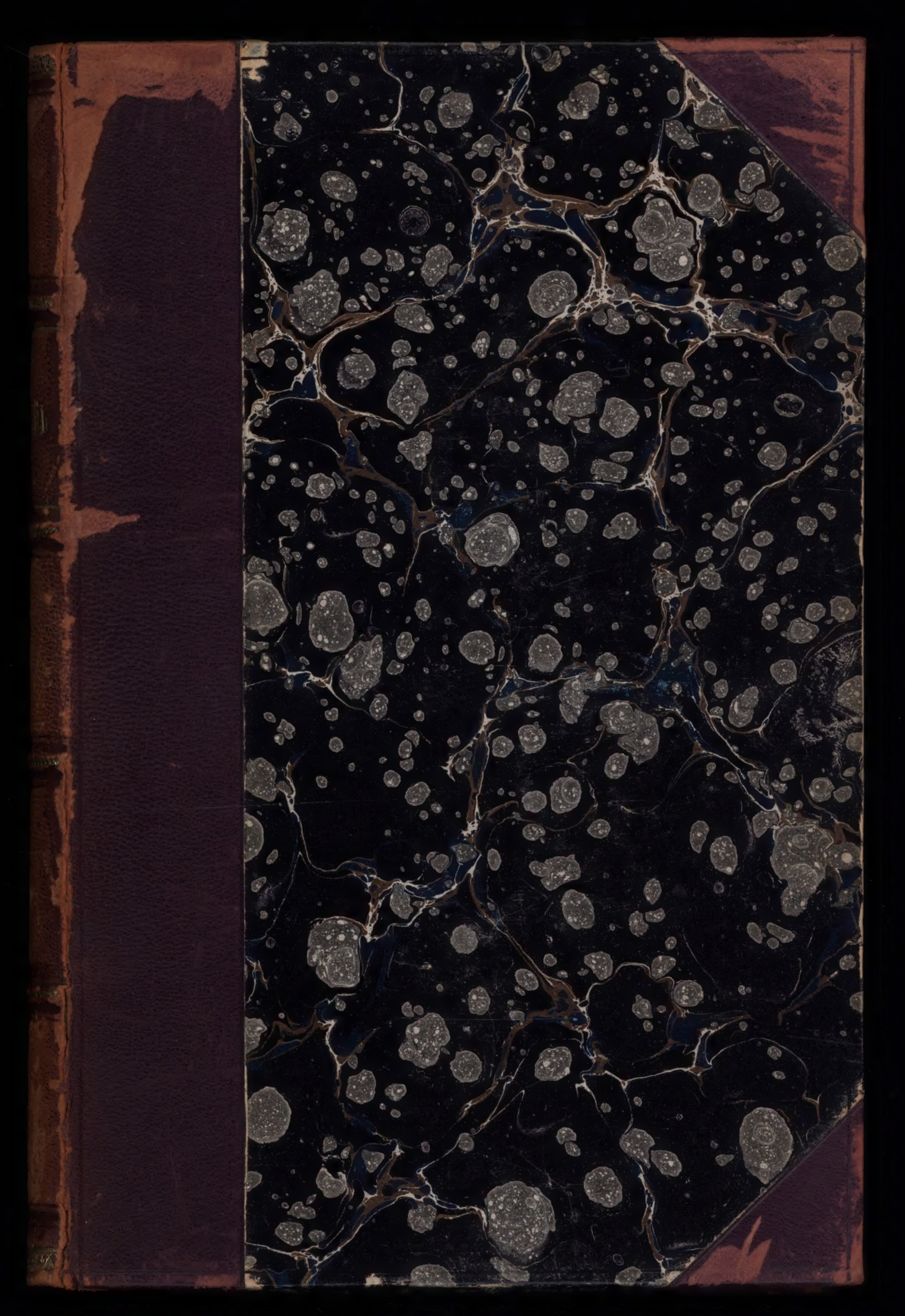
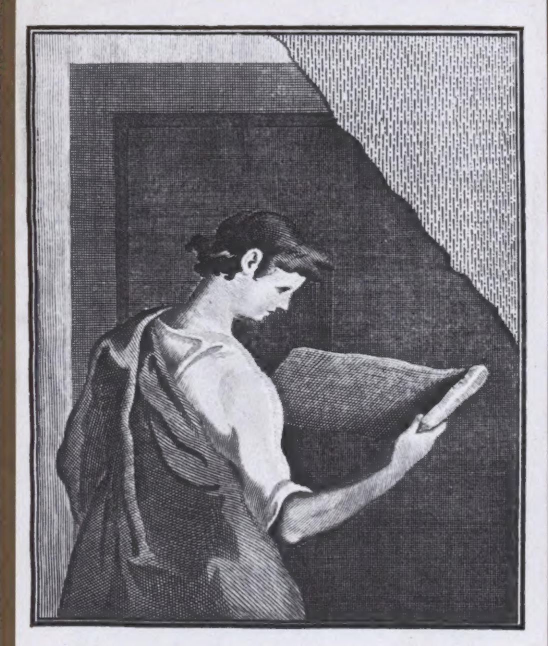


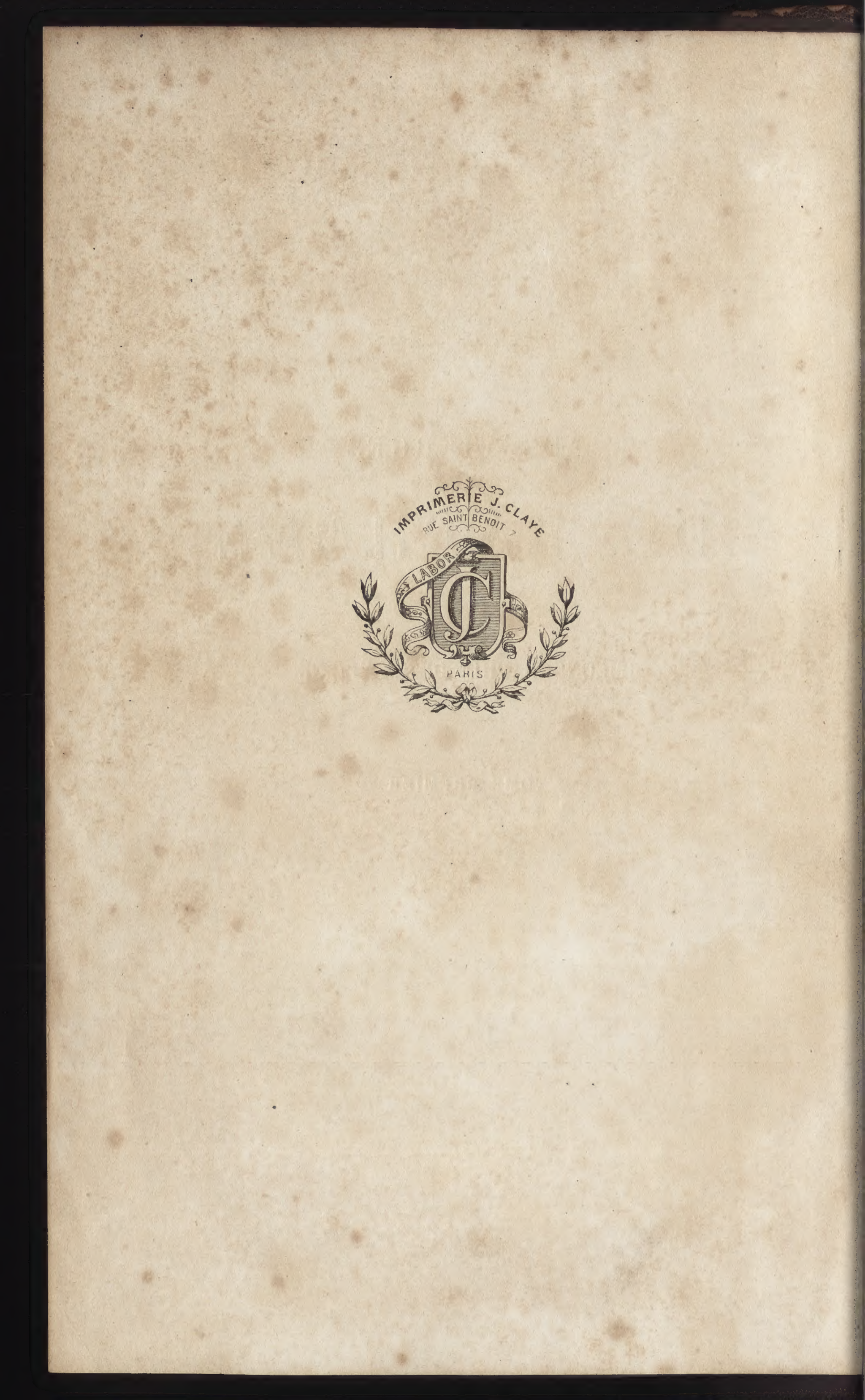


LES VIERGES
DE RAPHAËL

ET

L'ICONOGRAPHIE DE LA VIERGE

TOME PREMIER


IMPRIMERIE J. CLAYE
RUE SAINT BENOIT 7
LABOR
PARIS

LES VIERGES

DE

RAPHAËL

ET

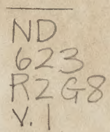
L'ICONOGRAPHIE DE LA VIERGE

PAR

F.-A. GRUYER

TOME PREMIER

LES IMAGES DE LA VIERGE EN ITALIE
CONSIDÉRÉES EN DEHORS DES FAITS ÉVANGÉLIQUES
DEPUIS LES TEMPS APOSTOLIQUES
JUSQU'A RAPHAËL



PARIS

LIBRAIRIE DE Vve JULES RENOUARD

ÉTHIOU-PÉROU, DIRECTEUR-GÉRANT

6, RUE DE TOURNON, 6

M DCCC LXIX

PRÉFACE.

Nous avons successivement étudié Raphaël dans ses rapports avec l'histoire [1], avec la Bible [2] et avec l'antiquité [3]. Nous allons essayer maintenant de le considérer dans la partie la plus intime, la plus abstraite, la plus humble en apparence et assurément par l'exécution la plus divine de son œuvre, dans ses Vierges.

Raphaël est pour nous un drapeau, autour duquel nous réunissons des légions. Ses Vierges sont l'expression souveraine d'une idée religieuse poursuivie sans relâche, non-seulement pendant les deux siècles de renaissance qui précèdent le commencement du XVIe, mais aussi par toutes les générations chrétiennes qui se sont succédé depuis les premières catacombes jusqu'à Giotto. Nous commencerons donc par suivre la filiation des images de la Vierge en les examinant

1. V. *les Chambres de Raphaël au Vatican*, 1 vol. in-8°, 1858.
2. V. *les Loges de Raphaël au Vatican*, 1 vol. in-8°, 1859.
3. V. *Raphaël et l'Antiquité*, 2 vol. in-8°, 1864.

au point de vue abstrait, transportées du temps dans l'éternité, en dehors des circonstances accidentelles de la vie évangélique. Après cette étude préliminaire, le travail continu de l'humanité, résumé et coordonné par le génie d'un homme, apparaîtra dans son harmonie et dans sa clarté. Loin de nous d'ailleurs la prétention de traiter d'une manière complète un aussi vaste sujet. Nous avons eu beau remonter aux sources, chercher partout nos renseignements, rassembler tous les témoignages, voir autant que possible de nos yeux tous les monuments, nous sentons trop l'insuffisance de nos informations, pour tenter autre chose qu'une simple esquisse, une sorte d'introduction, un *Essai*. Nos preuves elles-mêmes ne sont pas sans de tristes lacunes : remarquables depuis l'époque du pape S[t] Clément (91-100) jusqu'à celle du pape S[t] Athanase (398-401), elles deviennent insignifiantes et souvent nulles du temps de S[t] Léon (440-461) au temps de Grégoire X (1271-1276), pour être presque encombrantes à force d'abondance et d'éclat depuis Boniface VIII (1294-1303) jusqu'à Léon X (1513-1523). Nous recueillant alors au milieu de cette accumulation de peintures, nous écouterons avec une attention particulière la voix de la Renaissance, nous chercherons à nous pénétrer des modulations de chaque école, et nous resterons charmés par l'accord parfait de toutes les mélodies qui se fondent dans ce grand concert en l'honneur de la Vierge. Nous verrons que cette renaissance italienne, si légèrement traitée par ceux

qui ne la connaissent pas ou qui la connaissent mal, n'a cessé d'être fervente malgré ses écarts, et que tous ces maîtres, qu'il est de mode aujourd'hui de représenter comme exclusivement épris de la forme, ont été par-dessus tout passionnés pour l'idée. On répète à chaque instant que la Renaissance n'eut pour le christianisme qu'indifférence et dédain. C'est une grave erreur. La Renaissance fut sceptique sans doute, mais ne fut point incrédule; elle aima à disserter sur tout, mais ne s'attaqua point au dogme, qui s'impose et ne se discute pas; elle crut avec chaleur et avec sincérité, se plia sans effort sous l'autorité divine d'une révélation, fut chrétienne, et ne forma jamais le vœu insensé de renverser le culte établi pour y substituer ses propres inventions. L'exemple de Savonarole, loin d'infirmer le fait, le confirme et l'atteste. Une société composée de semblables sceptiques ne pouvait être ni révolutionnaire, ni impie; car s'il faut une conviction pour affirmer, il en faut une aussi pour nier. L'art de la Renaissance fut amoureux de la forme, il fut séduit par l'antiquité, mais il n'abdiqua jamais sa foi. Si l'on veut être dans la vérité, il faut s'affranchir des systèmes; tous conduisent à l'erreur. L'histoire de l'art se fait avec les œuvres elles-mêmes; elle devient alors une science qui repose, comme toute vraie science, sur la méthode expérimentale, et constitue une littérature qui s'appuie sur des textes. Or, de même que pour bien posséder une langue il faut en approfondir les origines et en décomposer les éléments,

de même on ne peut parvenir à l'intelligence des grandes époques que par une connaissance complète des écoles primitives et par une longue pratique des maîtres. Sans ces études permanentes, on n'arrive qu'à des à peu près. Gardons-nous surtout des traductions, des œuvres de seconde main, et rappelons-nous que plus une peinture est voisine de la perfection, plus il devient impossible de la reproduire. Nous consacrerons la plus grande partie de notre premier volume à étudier les Madones dans lesquelles le XIVe et le XVe siècle ont mis non-seulement leur génie, mais leur âme. Cela fait, nous aurons une base solide sur laquelle nous pourrons nous appuyer pour connaître les Vierges du plus admirable des peintres.

Cette étude des Vierges de Raphaël, nous la diviserons elle-même en deux parties qui formeront notre deuxième et notre troisième volume.

Dans notre second volume, nous considérerons la vie évangélique de la Vierge, non-seulement dans l'œuvre de Raphaël, mais encore dans les œuvres de ses précurseurs. Nous prendrons, un à un et dans leur ordre historique, ceux des récits de l'Évangile qui ont sollicité l'esprit du Sanzio. Pour chacun de ces récits, nous donnerons d'abord le texte de l'Écriture et nous en dégagerons l'esprit; nous ferons intervenir ensuite les principaux maîtres qui, avant Raphaël et autour de lui, ont traité le même sujet; nous étudierons enfin l'œuvre même de Raphaël. Ainsi ce deuxième volume, en nous introduisant au vif de notre

sujet, nous permettra en même temps de compléter, dans des circonstances locales et particulières, les études iconographiques déjà poursuivies dans un sens général et indéterminé. Dans cette partie de notre travail, nous adopterons l'ordre de l'Évangile de préférence à celui des travaux de Raphaël. L'inconvénient de cette méthode sera de nous faire voir telle œuvre de la virilité du maître avant telle autre de sa jeunesse ou même de son enfance : la Visitation, par exemple, peinte en 1517, avant le Calvaire, peint en 1500. Mais le danger plus grand encore du système opposé serait de passer à chaque instant d'un sujet à un autre sans en épuiser aucun, de rompre à tout moment l'ordre et l'unité du récit évangélique, de commencer par la fin cette histoire de la Vierge, de nommer l'Assomption avant le *Sposalizio* et la Mise au tombeau avant le *Spasimo*, d'oublier l'idée et sa progression logique pour ne songer avant tout et presque exclusivement qu'à la forme. Nous subornerons donc l'œuvre de Raphaël à la pensée qui la domine, et depuis le Mariage jusqu'au Couronnement de la Vierge nous prendrons pour guides l'Écriture et la tradition religieuse.

Dans notre troisième volume enfin, nous étudierons les Vierges proprement dites de Raphaël, en nous plaçant devant elles au point de vue abstrait, absolu, permanent, d'où nous aurons regardé les images de Madones pendant les quinze premiers siècles de notre ère. Il y aura donc parallélisme entre le commence-

ment et la fin de cette étude, la partie intermédiaire complétant les informations données déjà sur les précurseurs du Sanzio et préparant l'étude finale exclusivement consacrée au peintre par excellence de la Vierge. Pour plus de clarté, nous établirons dans cette dernière partie quatre grandes divisions. La Vierge, seule avec l'enfant Jésus, se révélera d'abord comme type absolu de la maternité divine; puis, par l'intermédiaire du petit St Jean-Baptiste, elle associera l'humanité tout entière aux bénédictions du Fils de l'homme; elle deviendra ensuite le centre de la famille humaine, confondue et divinisée dans la famille même de Dieu; elle apparaîtra enfin dans l'éternité de sa gloire, résumant, à travers les siècles et dans la société des saints, l'économie du plan divin. Nous verrons Raphaël revenir, à tous les instants de sa vie, vers chacun de ces grands centres d'attraction religieuse, élever sa pensée à mesure qu'il agrandira son style, partir du mysticisme timide et fervent de Pérouse pour aboutir aux majestueuses conceptions romaines, passer par les phases vivantes du naturalisme florentin pour remonter à l'antiquité, créer enfin les œuvres impersonnelles et grandioses qui furent, au siècle de Jules II et de Léon X, comme la floraison des germes déposés dans les catacombes au temps des Flaviens et des Antonins.

Nous savons ce qu'un pareil sujet a de difficile et de délicat. Il s'agirait, en effet, d'accorder entre elles deux choses en apparence contradictoires, le respect

et l'indépendance; de garder, en présence du mystère, la liberté de son jugement; d'avoir en même temps la naïveté et la science. Or, la science se peut acquérir; mais, dans un temps aussi profondément troublé que le nôtre, quand la conscience, agitée de tous les doutes, est menacée de tous les découragements, la naïveté ne se peut retrouver. Comment alors posséder le calme nécessaire pour parler comme il faut d'une Vierge-Mère et d'un Enfant-Dieu? En interrogeant les maîtres avec sincérité; en ne leur prêtant rien de nos hésitations, de nos vanités, de nos systèmes; en redevenant simples avec eux; en tâchant loyalement de nous pénétrer de leur foi; en adoptant l'idée qui les a élevés au-dessus d'eux-mêmes et en nous y élevant avec eux; en comprenant que tant de chefs-d'œuvre n'ont point été produits en vain, et que les plus belles formes ont finalement revêtu les plus pures pensées. Si nous étions de ceux qui ne voient dans les peintures de la Renaissance en général et dans celles de Raphaël en particulier que l'idolâtrie des beaux corps, nous nous garderions d'aborder ce sujet. Nous prenons les Vierges de Raphaël comme objet de cette étude, parce que nous voyons en elles la consécration, le résumé, la conciliation de longs siècles de travail, de tâtonnements, de pénibles ébauches et par-dessus tout de ferveur. Quelque séduit que nous soyons par la forme, nous chercherons toujours sous la beauté l'intention religieuse. Chaque Madone porte avec elle, à côté de sa valeur pittoresque, son enseignement moral; elle

est comme un psaume vivant et palpable. Les Vierges de Raphaël sont les plus belles âmes du monde dans les plus beaux corps qui se puissent rêver. Voilà pourquoi, du consentement unanime des peuples, elles sont regardées comme les images idéales par excellence de la Mère du Verbe. Si Raphaël est le plus grand des peintres, c'est parce qu'il a su concilier le spiritualisme le plus élevé avec le génie pittoresque le plus complet et le plus achevé. « La peinture, dit Poussin, est une image des choses incorporelles rendue sensible par l'imitation des corps. » Ce qui revient à la parole de St Paul : « Les choses invisibles de Dieu sont aperçues par l'intelligence à travers les œuvres sensibles[1]. » Qu'est-ce que l'homme, qu'est-ce que l'art? L'union de l'esprit, l'union du beau et de la matière. L'œuvre entière de Raphaël est la négation de « cet homme animal qui n'est point capable des choses qui sont de Dieu[2]. »

Une autre difficulté inhérente à notre sujet est l'impuissance et la pauvreté du langage devant la même scène indéfiniment reproduite. La peinture, en présence de la Vierge, a des ressources infinies; elle peut redire toujours la même chose sans jamais se répéter. Des nuances, presque intraduisibles par la parole, suffisent pour diversifier mille tableaux. La

1. *Invisibilia enim ipsius... per ea quæ facta sunt intellecta conspiciuntur.* Rom., I, 20.

2. *Animalis autem homo non percipit ea quæ sunt spiritus Dei.* I Cor., II, 14.

Madone est le miroir où se reflète l'âme de chaque époque, de chaque peuple, de chaque école, de chaque famille et de chaque individu; le même peintre, à tous les âges de sa vie, y met son intelligence et son cœur. Aucune de ces Vierges ne ressemble à l'autre; cela se voit, mais comment le dire; comment être complet sans répéter continuellement la même chose, et alors comment ne pas tomber dans la monotonie? L'écueil est évident et nous n'avons pas la prétention de l'avoir toujours évité. Mais si, dans la description d'un grand nombre d'œuvres d'art toutes relatives à un même sujet, l'écrivain est condamné à de perpétuelles redites, il est soutenu par l'esprit mobile et variable jusqu'à l'infini qui de chacune de ces œuvres se communique à lui. Du reste, nous ferons loyalement appel aux génies fervents de tous les âges, et chaque fois qu'une belle figure nous rappellera une belle parole, nous la transcrirons aussitôt, trop heureux de nous effacer sous l'autorité d'un genre d'éloquence qui ne nous appartient à aucun titre. Les œuvres dont nous parlerons, d'ailleurs, nous les connaissons par nous-même; nous les avons vues, revues, méditées. De nombreux séjours dans toutes les parties de l'Italie et surtout à Rome nous ont mis à même de nous renseigner aux vraies sources; des voyages réitérés dans chacun des grands centres de l'Europe nous ont permis en outre de compléter nos informations. Les musées nationaux et les principales collections de Madrid, de Munich, de Vienne, de Dresde, de Berlin, de Saint-Péters-

bourg, de Paris et de la France, de Londres et de l'Angleterre, ont été comme autant de bibliothèques où nous sommes venu nous instruire. Si nous nous trompons, nous n'aurons au moins rien négligé pour posséder la vérité.

Le seul moyen de connaître Raphaël est de le pratiquer sans cesse. Il ne suffit pas d'avoir l'esprit général de son œuvre, il faut en connaître jusqu'aux moindres détails. Voyez non-seulement ses tableaux de Vierges, mais les moindres dessins qui les ont préparés; jamais ni exagération ni orgueil, parce que les lignes ne traduisent que des idées simples; jamais aucune sécheresse de cœur, jamais aucune affectation de science ni de sentiment. Dans les temps modernes, c'est par le côté chrétien seulement que l'art peut être original. Les anciens, quand nous cherchons uniquement à les imiter, nous écrasent. Si Raphaël, dans son plus beau temps, s'est inspiré de l'antiquité, c'est, nous l'avons vu, en la transformant par le christianisme[1]. Les choses visibles, dans le paganisme, au lieu de faire pressentir l'invisible, l'interceptaient; d'images qu'elles étaient à l'origine, elles étaient devenues des idoles. Il fallait que le Fils visible descendît des impénétrables profondeurs de Dieu invisible pour régénérer la nature pervertie. « Dieu était dans le Christ se réconciliant le monde[2]. » Or, ce rayon de l'Invisible

1. V. *Raphaël et l'Antiquité.*

2. *Deus erat in Christo mundum reconcilians sibi.* II Corinth., v, 19.

n'est venu jusqu'à nous qu'en passant par la Vierge. La Vierge est le foyer des mystères chrétiens ; grâce à elle le monde spirituel est devenu visible, sans elle il n'y a pas de christianisme. Donc rien d'étonnant que l'art ait été attiré par une force irrésistible vers la Mère du Sauveur, et que le plus grand des maîtres lui ait voué la meilleure partie de sa vie. Devant les Madones du XIVe et du XVe siècle, et surtout devant les Vierges de Raphaël, nous sommes subjugués; notre orgueil est vaincu. La Vierge d'ailleurs nous laisse parfaitement indépendants en présence des hommages qui lui sont rendus. « Nous sommes libres pour tout autre, dit Bossuet, et ne sommes assujettis qu'à Dieu seul dans l'ordre de la religion. Nous honorons la bienheureuse Vierge et les saints d'un souvenir de charité et de société fraternelle, non par un culte de servitude et de sujétion[1]. » Quand rien ne s'impose, pourquoi se révolter? Livrons-nous, devant les chefs-d'œuvre, à la saine jouissance de l'admiration. Après la faculté de produire, la plus haute faculté de l'homme est d'admirer. Par l'admiration notre âme s'élève au niveau de l'objet qu'elle admire. Renoncer à l'admiration, c'est abdiquer la meilleure partie de soi-même. Si le goût public s'abaisse de jour en jour, c'est par l'indifférence. Qu'il se passionne pour les vrais chefs-d'œuvre, et, par la dignité de ses aspirations, il suscitera de nouveau des œuvres vraiment durables. Pour

1. Bossuet, *Sermon sur la dévotion à la Sainte Vierge.*

la peinture, la Vierge est la meilleure inspiratrice que le génie de l'homme ait jamais rencontrée. Nous en allons prendre à témoin les Vierges de la Renaissance, et par-dessus tout les Vierges de Raphaël.

ESSAI

SUR LES

IMAGES DE LA VIERGE

EN ITALIE

CONSIDÉRÉES EN DEHORS DES FAITS ÉVANGÉLIQUES

DEPUIS LES TEMPS APOSTOLIQUES JUSQU'A RAPHAEL.

PREMIER SIÈCLE.

Quand le voyageur, se dirigeant par la *via Salaria* vers le mont Sacré, a dépassé les basiliques de Sainte-Agnès et de Sainte-Constance [1], il aperçoit à sa droite une vigne, la vigne *de Cuppis* [2], que rien ne signale à son attention. Là, cependant, la terre a porté de grandes choses, et couvre encore un des monuments

1. Ce n'est pas la *via Salaria,* mais la *via Nomentana* qui conduit à ces basiliques. Cependant les basiliques sont prises entre les deux voies, et, tout en bordant la seconde, elles sont parfaitement visibles de la première. Par la *via Salaria,* on a les basiliques à sa droite; par la *via Nomentana,* on les a à sa gauche.

2. Cette vigne appartient maintenant au cimetière des Irlandais. Elle est un peu au delà de la catacombe des Saints Saturnin et Thrason.

les plus précieux de l'antiquité chrétienne. Au premier siècle de notre ère, cette partie de l'*Agro Romano* appartenait à une femme de la *gens Cornelia*, Priscille, descendante de Cornélius Sulla, le premier des Romains qui s'était arrogé le surnom de *Felix* et qui l'avait transmis à toutes les générations de sa race[1]. Or Priscille était mère du sénateur Pudens[2], et aïeule des vierges sacrées Praxède et Pudentienne. Nous voilà donc tout à coup transportés au milieu des temps apostoliques, et vis-à-vis des noms les plus vénérés à la fois de l'Église et de Rome. C'est dans cette famille des Pudens que l'Évangile a fait dans la ville éternelle ses premières conquêtes, et c'est en ce lieu même que fut creusée la première catacombe où vinrent reposer tour à tour, à côté de Priscille[3], de Pudens, de Praxède et de Pudentienne, les papes S[t] Marcellin, S[t] Marcel, S[t] Sylvestre, Libère, Sirice et Célestin. Sur ces tombes illustres, s'éleva bientôt

1. Pline, *Hist. nat.*, VII, 44.

2. Pudens était ami de Martial et ancien gouverneur de la province romaine *Britannia meridionalis*. Sa maison, habitée par S[t] Pierre, fut transformée en église, l'église de Sainte-Pudentienne, la plus ancienne église de Rome.

3. Les Actes des apôtres (XVIII, 26) et la première aux Corinthiens (XVI, 19) parlent d'une autre Priscille, épouse d'Aquila, disciple de saint Paul. Une autre Priscille encore vivait au temps du pape saint Marcel, et donna des terres pour agrandir le cimetière fondé par Priscille, mère de Pudens. C'est ce qui a produit la confusion dans laquelle est tombé Anastase le Bibliothécaire. (Anast. Biblioth., *in Marcel.*, t. I, p. 31.)

la basilique de Saint-Sylvestre, dont le XVI[e] siècle vit les derniers débris [1]. Maintenant la campagne, d'où la trace des hommes semble à jamais disparue, reste silencieuse au milieu des vastes solitudes qui l'enveloppent de toutes parts. Les larges ondulations de cette campagne romaine, témoin de tant de ruines et soulevée elle-même par de si grandes tourmentes, sont semblables aux flots d'une mer agitée, sur laquelle auraient passé un nombre infini de navires, pour y être tour à tour ballottés, brisés et profondément engloutis; après chaque tempête, la nature reprend ses droits, le ciel un moment assombri redevient splendide, et la vague oublieuse poursuit avec indifférence son perpétuel mouvement. Mais cette terre, muette en apparence, interrogez-la, ne vous arrêtez pas à sa surface, pénétrez dans son sein, elle vous livrera le secret de toutes les gloires, la source de toutes les larmes, le fondement de toutes les espérances. C'est ainsi que des catacombes et de la poussière des morts vont surgir devant nous les premières images de la Vierge et de l'enfant Jésus, que l'art antique, contemporain des apôtres, offrit aux regards des premiers chrétiens.

La Vierge, tenant dans ses bras son divin Fils, est assise sur la retombée de la voûte d'un des *loculi* du

1. Bosio, I, 533. Les topographes nous apprennent que la catacombe des vierges Praxède et Pudentienne, et celle aussi de Pudens, leur père, était dans la région souterraine répondant à la basilique de Saint-Sylvestre.

cimetière de Priscille [1]. Pour qu'aucun doute ne puisse entrer dans l'esprit du spectateur, l'artiste a fait briller au-dessus de la tête de Marie l'étoile qui guida les bergers et les mages. De plus, il a placé devant la mère du Verbe le prophète Isaïe, vêtu seulement du *pallium*, tenant d'une main un *volumen*, et désignant de l'autre main la Vierge-mère, qui s'était révélée à lui, huit siècles auparavant, en union avec son Fils [2]. Cette peinture est d'un style éminemment classi-

1. Le mot cimetière, en latin *cœmeterium*, dérive du grec Κοιμητήριον, qui signifie littéralement dortoir. L'usage en est exclusivement chrétien, et la signification répond au dogme de la résurrection. — La Vierge du cimetière de Priscille fut découverte par M. de Rossi, en 1851. L'enduit sur lequel était peinte la partie inférieure est tombé et a entraîné avec lui une portion de la fresque. (V. *Imagines Deiparæ Virginis*..., tav. I.)

2. Devant cette figure, on a pensé d'abord à S[t] Joseph, que l'on rencontre à côté de la Vierge sur les sarcophages antiques, dans les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure, et jusque dans une inscription de ce même cimetière de Priscille. (V. d'Agincourt, *Hist. de l'Art par les monuments*, pl. VII, 6-7.) Mais, bien que l'antiquité représentât quelquefois l'époux de la Vierge sous les traits d'un homme jeune et imberbe, elle le montrait presque toujours vêtu d'une tunique courte et retroussée; rarement elle lui donnait le *pallium*, et jamais le *volumen*. Ici le *pallium*, rejeté sur l'épaule gauche à la manière des anciens philosophes, le *volumen*, le geste de la main levée vers l'étoile, démontrent un sage, ou plutôt un prophète, qui vit la Vierge-mère et la lumière éternelle qu'elle devait donner au monde. Sur un verre publié par le P. Garucci, Isaïe est ainsi représenté sous les traits d'un jeune homme. (*Civiltà catt.*, t. I, p. 697.) Sur un sarcophage du Latran, le P. Marchi a reconnu, dans un personnage analogue placé derrière la Vierge, le Saint-Esprit lui-même. Bosio a signalé égale-

que [1]. La beauté du type, la dignité du maintien et du geste, l'ampleur et la majesté des formes, la franchise du pinceau, la nature même des draperies, et jusqu'à la forme du *pallium* et de la tunique à manches courtes, tout démontre la belle époque du style gréco-romain. Les traits ont la fermeté, la régularité, le calme des beaux antiques ; et en même temps l'âme chrétienne, avec le pressentiment de ses destinées immortelles, rayonne à travers les beaux yeux grands ouverts. Un mélange de candeur et de chasteté est en train de transfigurer la matrone en Madone. Le front, naguère un peu bas, déjà plus haut et plus large, est le siége des plus nobles pensées ; deux bandeaux de cheveux blonds, surmontés d'un voile, le couronnent. L'art chrétien, dès sa naissance, fait franchement appel à la nature, et traduit le mystère sans rien cacher de la réalité vivante. Cette Vierge est semblable à toutes les femmes ; aucune femme cependant n'attirerait à ce point le respect. C'est que, pour la première fois peut-être, la peinture a visé au plus haut degré de la beauté morale, sans rien négliger pour cela de la beauté sen-

ment un prophète dans une figure semblable tirée des catacombes. (Bosio, *Roma sotterr.*, p. 255.) C'est ainsi que l'art chrétien se montra, dès son berceau, tout imprégné du symbolisme émanant des rapports qui existent entre l'Ancien et le Nouveau Testament (V. M. de Rossi, *Imagines Deiparæ Virginis*. On ne saurait recourir à de plus savantes indications.) — C'est à M. de Rossi que je dois d'avoir pu étudier par moi-même toutes les catacombes de Rome, et spécialement celle de Sainte-Priscille.

1. Les figures y sont de petites dimensions.

sible. Aussi, tout antique qu'elle demeure, cette figure est-elle surtout et avant tout chrétienne. L'enfant Jésus, de son côté, s'anime d'une souplesse de mouvements et d'une spontanéité d'intention qui marquent l'aurore d'un monde jusqu'alors ignoré. En présence du Verbe qui vient de naître, l'homme sent que la fatalité est définitivement vaincue, et que la liberté lui est rendue avec la responsabilité. A voir cet enfant, si tendrement pressé contre le sein de sa mère, et qui en même temps détourne si vivement sa tête et ses yeux pour nous appeler à lui, on songe involontairement à Raphaël, et l'on sent l'étreinte des liens mystérieux qui, à quatorze siècles de distance, le rattacheront à ce premier modèle. Ainsi (et notons bien ce fait, car il est capital), rien de mystique dans cette première image de la Vierge et de son divin Fils. La Vierge, sous l'apparence de la vérité naturelle, exprime la vérité religieuse. Elle est antique de forme, et de la meilleure antiquité, mais elle est chrétienne par l'humilité, par l'appréhension, par la tristesse et par la pitié profonde. Quant à l'enfant Jésus, il est bien réellement le Fils de l'homme, et c'est en tout notre humanité qu'il a revêtue. L'art primitif le propose à l'adoration du monde, libre de son corps et de ses mouvements, nu complétement, et complétement indépendant de toute convention. — Dans ce même cimetière de Priscille, la Vierge reparait[1] du

1. Ou plutôt reparaissait, car elle est presque complétement effacée.

côté opposé de la même crypte, la tête encore voilée, le corps toujours vêtu de la tunique et du *pallium*, mais debout cette fois et dans l'attitude del'orante [1], ayant à sa droite l'enfant Jésus, âgé dèjà de huit à dix ans, et à sa gauche S[t] Joseph, qui élève aussi ses bras pour prier [2]. — Enfin, à la voûte de ce sanctuaire, au milieu de feuillages légers et fleuris, paraissent d'un côté le bon Pasteur, qui ramène au logis la brebis égarée, et de l'autre côté l'orante, dans laquelle, au point de vue du parallélisme religieux, il faut voir, soit la Vierge elle-même, soit une allégorie de l'âme chrétienne, soit le type général de l'Église et de la prière [3]; car, dès la plus haute antiquité, on donnait à la Vierge

1. Le mot orantes (*oranti*) exprime l'attitude de la prière. Cette attitude a été commune à tous les peuples et à tous les temps de l'antiquité. (Elle est fréquemment reproduite sur les médailles impériales romaines.) C'est dans cette position que Moïse demande à Dieu la victoire pour son peuple. (*Exode,* XVII, 11 et 12.) Les martyrs la prenaient au milieu de leurs supplices, pour rappeler Jésus-Christ sur sa croix. (Eusèbe, *Hist. ecclés.,* l. VIII, c. VII.) Eusèbe raconte avoir vu un jeune homme garder cette position tout le temps que dura son martyre. Dans les catacombes, les orantes sont souvent la représentation des morts qni prient pour leurs frères.

2. On retrouve la Sainte Famille dans les mêmes conditions pittoresques au cimetière de Calliste. Marie et Joseph, ravis en Dieu, sont en oraison. Peut-être ils viennent de retrouver le Verbe au milieu des docteurs, et ils recueillent dans leurs cœurs la mystérieuse réponse de Jésus. (Luc, II, 48-51. — V. Garucci, *Ad Macarii Hagioglypta,* p. 174, 242.)

3. Dans les fresques des catacombes, comme dans les bas-reliefs des sarcophages, l'orante est ainsi figurée souvent pour répondre au bon Pasteur. (V. *La Prière de Marie et le bon Pasteur,* par le

le nom d'Église : « Je lui donne avec joie le nom d'Église. » dit S[t] Clément d'Alexandrie. Voilà donc un monument primitif de l'art chrétien dans lequel la Vierge, réellement ou symboliquement, est jusqu'à trois fois figurée. Voilà l'antiquité dans sa force encore, rajeunie et personnifiée dans la Vierge, mère du Verbe ; voilà la Sainte Famille inaugurée par l'art classique dans une des plus vieilles hypogées chrétiennes ; voilà enfin Marie confondue et abstraite dans le personnage universel de l'orante.

Mais quelle preuve peut-on donner de l'antiquité de ces peintures ? Sans doute beaucoup d'erreurs et de confusions ont été commises, mais de grandes lumières se sont faites sur ces obscurités. L'archéologie fournit maintenant des points de repère certains, qui permettent de se guider à travers les dates. Il est facile en outre de démontrer, d'après l'histoire, la topographie et l'épigraphie de chaque hypogée, à quelle époque on doit en faire remonter la décoration. Ainsi, en se reportant, soit vers les fresques qui décorent la crypte des Pontifes, au cimetière de Calliste, soit vers la crypte carrée, découverte en 1862 dans le cimetière de Prétextat, soit vers la crypte qui se trouve au bas du grand escalier du cimetière de Domitille, on a tout de suite les éléments de comparaison qui permettent de fixer l'époque de la crypte du cimetière de Priscille.

comte de Saint-Laurent, dans la *Revue de l'Art chrétien.* — V. aussi M. de Rossi, *Roma sotterranea,* t. I.)

Les peintures remarquables consacrées au Baptême et à l'Eucharistie, dans la catacombe de Calliste, sont contemporaines des tombes qu'elles environnent, contemporaines des papes Pontien, Anthère et Fabien; elles appartiennent par conséquent au commencement du IIIe siècle. La Vierge du cimetière de Priscille leur étant de beaucoup supérieure, nous voilà déjà rejetés au IIe siècle au moins, peut-être à la fin du premier. De leur côté, les fresques du cimetière de Prétextat sont du temps de St Janvier, l'un des sept fils de Ste Félicité, martyrisé sous Marc-Aurèle, en 162, ainsi que le prouve la belle inscription damasienne consacrée à ce martyr [1]; or ces fresques, quoique très-préférables à celles du cimetière de Calliste, sont faibles encore comparativement à celles du cimetière de Priscille. Quant à la décoration de la catacombe de Domitille, elle appartient à la partie la plus antique de cette vaste nécropole et n'a rien du style consacré dans les hypogées chrétiens; elle démontre une main très-habile, rompue au style des peintures de Pompéi et d'Herculanum; et cependant, pour la force de la composition comme pour la correction du dessin, ces fresques sont encore inférieures à celles du cimetière de Priscille. Donc, la Vierge de cette catacombe, surpassant en beauté les peintures les plus anciennes de la Rome souterraine, peut être regardée comme voisine

1. Voir M. de Rossi, *Bollettino archeologico*, janvier et mars 1863.

des origines du christianisme ; elle ne peut en tout cas descendre plus bas que les premiers Antonins, elle est même plus probablement du temps des Flaviens, et contemporaine sans doute de la prédication apostolique. Les stucs qui l'accompagnent, très-supérieurs à ceux des tombeaux païens découverts en 1858 sur la voie Latine [1], confirment d'ailleurs cette opinion, que justifient en outre la topographie et l'épigraphie de l'hypogée. Cette Vierge, en effet, nous transporte dans la région même du cimetière où fut inhumée la famille des Pudens, et l'empreinte du cachet d'un PVDENS FELIX se voit encore plusieurs fois répétée sur le ciment qui scelle un des *loculi*. C'est là que fut le centre primordial où commença l'excavation de la catabombe, là aussi que se trouve l'admirable crypte qu'on appelle la Chapelle Grecque [2], ainsi que d'autres fresques qui se rapprochent sensiblement de la Vierge par le style classique et par le caractère gréco-romain. Enfin les inscriptions des tombes qui remplissent cette partie du cimetière forment un groupe à part, dérivant d'une paléographie fort antique et souvent grecque. Au lieu d'être tracées à la pointe sur le ciment, comme presque partout ailleurs dans les catacombes, elles sont peintes en rouge sur des tuiles, qui portent souvent la marque

1. Ces tombeaux sont de l'époque des Antonins.

2. La fresque qui, dans cette chapelle, représente les âmes chrétiennes dans le paradis, est une émanation païenne, pleine de charme et toute christianisée déjà.

d'une fabrique appartenant à Antonin le Pieux. Quelquefois aussi, et notamment dans la crypte de la Vierge, ces inscriptions sont gravées sur des tables de marbre, en caractères du plus beau type. Elles sont antérieures aux formules solennelles de l'Église, et contiennent seulement le nom du mort, accompagné du salut apostolique *pax tecum, pax tibi,* avec une ancre ou une palme pour tout ornement. Or ces sortes d'inscriptions furent inaugurées dans la seconde moitié du premier siècle, et disparurent au milieu du second [1]. Nous insistons sur cette démonstration, parce qu'elle est capitale. Elle renverse, en effet, une opinion longtemps admise, d'après laquelle la Vierge n'aurait été représentée par la peinture qu'après le décret solennel rendu en 431 par le concile d'Éphèse. Les fresques des catacombes confondent maintenant cette opinion, et les preuves irréfragables sur lesquelles M. de Rossi a établi l'antiquité de la Vierge du cimetière de Priscille ont une importance considérable. Depuis les premiers disciples des apôtres jusqu'à la paix de l'Église, nous avons la série non interrompue des images de la Vierge. Le christianisme, presque dès sa naissance, a contracté à Rome une alliance étroite avec la peinture, l'art expressif par excellence, et lui a confié le soin de consigner ses pensées les plus délicates et ses prédilections les plus chères. Il y a eu un art chrétien dès la fin du premier siècle de notre ère,

1. M. de Rossi, *Imagines Deiparæ Virginis.*

et cet art a commencé en montrant l'Évangile à la douce clarté de la Vierge [1].

Rien de touchant comme de penser, en présence de ces primitives peintures, à cette première société chrétienne, qui préludait à la manifestation de sa force par l'émancipation de la faiblesse. L'antiquité tout entière, dominée par l'universelle tradition qui regardait la femme comme ayant engendré tous les maux, faisait peser sur elle de tout son poids l'anathème. La femme, flétrie par l'esclavage et par la polygamie, ne pouvait échapper à sa destinée qu'en se dégradant elle-même et en subjuguant à son tour, par la publicité de ses charmes, les hommes qu'elle entraînait aussi dans sa dégradation. « Nous avons, disait Démosthène, des courtisanes pour nos plaisirs, des concubines pour partager notre couche, des épouses pour tenir nos maisons et nous donner des enfants légitimes. » Voilà les femmes dans la société grecque. « Elles ont les cheveux longs et l'esprit court, » répétait le proverbe oriental. La loi romaine avait donné, il est vrai, du mariage une admirable définition : *Nuptiæ sunt con-*

1. Il en est de l'art comme de la liturgie. La mémoire de la Vierge est mêlée à la liturgie primitive, et l'on en trouve la preuve dans la liturgie de St Jacques : *Virginis puræ Mariæ memoriam agimus apud nos in oblatione nostra.* (V. sur le culte de la Vierge, le savant ouvrage de M. Nicolas.) Les sept prières qui constituent les heures canoniales et qui remontent à la plus haute antiquité (St Cyprien, Tertullien, les Constitutions apostoliques, la lettre de Pline à Trajan et la lettre de St Paul aux Éphésiens) commencent et finissent par des hymnes en l'honneur de la Vierge.

junctio maris et feminæ, et consortium omnis vitæ, divini et humani juris communicatio. « Le mariage est l'union de l'homme et de la femme, à la condition d'une vie commune et d'un partage complet de tous les droits divins et humains [1]. » Et cependant, à Rome même, la femme ne fut qu'un instrument de plaisir et de reproduction ; elle n'eut jamais dans l'héritage de l'homme qu'une part d'enfant : plaire et propager, telle était partout sa double condition. Mais Jésus-Christ paraît, et, en se faisant homme, il révèle aux hommes un modèle de sainteté dans les deux grands états qui distinguent et honorent la femme : la virginité, la maternité. Le dogme de l'incarnation relève tout à coup la femme de l'antique déchéance et la dégage de l'incurable infirmité dont l'esprit païen la supposait atteinte. Une femme avait perdu le monde, une femme venait de le sauver; en elle et à cause d'elle, toutes les femmes désormais pouvaient être honorées... Voilà surtout ce qu'il faut voir dans les fresques antiques des cimetières chrétiens. La condition de l'art, comme celle des sociétés, tient à la condition de la femme. Les Grecs avaient dit : « Les dieux ont donné au lion la force, à l'oiseau des ailes, à l'homme la pensée ; n'ayant plus rien à donner à la femme, ils lui ont donné la beauté. » Ils n'avaient pas vu que cette beauté sensible n'est que le reflet de la beauté morale ; et c'est ce que l'Évangile a mis en pleine lumière, en proclamant la

1. *Digest.*, XXIII, tit. II. l. I.

souveraineté d'une vierge. Dans les premières peintures des catacombes, la forme demeure classique, les lignes conservent leur pureté, leur sereine grandeur, leur calme harmonieux; mais le paganisme disparaît, l'âme régénérée rayonne à travers les belles figures si noblement posées, et l'antique beauté, en conservant ses droits, se voile de cette tristesse toute remplie d'espérance, qui est le signe du véritable amour. C'est en rêvant de la Vierge, que les disciples des apôtres conjurent les symboles impurs de la beauté païenne.

Dans ce premier siècle, où la société antique est si puissante encore, bien que si lâche et si corrompue déjà, où, d'un autre côté, le foyer chrétien est si rétréci, mais si intense et si pur, il est beau de voir professée par un groupe d'hommes ignorés cette égalité des âmes, qui allait en quelques siècles conquérir le monde et le transformer de fond en comble. Chose remarquable, plus l'Évangile fut rigoureux dans ses dogmes, absolu dans ses principes et perturbateur des idées régnantes, plus il gagna d'adeptes dans les classes qui avaient tout à perdre en le professant. D'illustres familles se vouèrent tout de suite à l'Église, des aumônes abondantes lui furent apportées, et, dans les premiers temps de son existence, ce ne fut pas la richesse qui lui manqua, ce fut la sécurité. Les femmes surtout, et les plus nobles, s'empressèrent vers les disciples de Jésus. La religion nouvelle, qui leur apportait la délivrance, devait trouver parmi les plus grandes dames de Rome ses plus ardents prosélytes. Plus elles avaient

le cœur haut, mieux elles comprenaient l'importance de leur affranchissement moral. Dieu, en leur conférant tous les droits de la personne humaine, leur en imposait aussi tous les devoirs; elles le savaient, ne reculaient pas, et marchaient avec la même ardeur à la mort et à la liberté... Après avoir regardé la Vierge du cimetière de Priscille, considérez les orantes contemporaines, et notamment l'orante qui, du cimetière de Calliste, a été transportée au musée chrétien du Vatican[1]. Comme elle est belle, avec ses cheveux dénoués, sa tunique blanche et sa riche *stola* verte bordée de pourpre! C'est une muse antique, métamorphosée en sainte. Le *plectrum* et la lyre se sont échappés de ses mains purifiées, qu'elle lève soudain vers Dieu dans une action de grâces. L'impassibilité fait place à l'émotion, à quelque chose aussi qui tient de l'étonnement et confine à la douleur. L'enthousiasme religieux, qui n'est pas le délire poétique, mais qui est aussi la poésie, marque le visage d'une empreinte de pureté. La vie de l'âme succède à la vie des sens; la pudeur et la virginité chrétiennes, à peine nées, nous subjuguent déjà. Regardons, à côté, les figures aériennes des maisons de Pompéi, et nous mesurerons, sous une apparente similitude, l'abîme qui s'est ouvert tout à coup entre les deux mondes. Même abîme moral séparait d'ailleurs à Rome le monde officiel et puissant, qui étalait alors à la face du ciel ses pompes

1. V. Péret, *Catacombes de Rome*, t. I, pl. XXXIV.

et ses vices, du monde clandestin, hors la loi, qui ne sortait de ses pieuses retraites que pour témoigner de la pureté de sa foi par la dignité de sa mort. Je me représente volontiers, dans une figure telle que l'orante du cimetière de Calliste, une de ces premières martyres sacrifiées sous Néron[1] ou sous Domitien[2]. J'aime à me détourner des hontes de ce monde officiel, pour me reporter vers ces chrétiens, si grands dans leur obscurité. J'oublie les Messaline, les Agrippine et les Poppée, qui déshonoraient la Rome impériale, pour ne me souvenir que des vierges chrétiennes qui rachetèrent ces crimes de leur sang. Je pense à Flavie Domitille, qui, de race impériale aussi, termina dans les flammes le martyre de sa vie[3]; à Pétronille qui, fille spirituelle de S[t] Pierre, brilla comme une étoile parmi les premiers disciples des apôtres[4]; à Thècle qui, convertie par S[t] Paul, fatigua les supplices et déconcerta la

1. Première persécution générale, 66-68.

2. Deuxième persécution générale, 95.

3. Flavie Domitille était fille de la sœur du consul Flavius Clémens et petite-nièce de l'empereur Domitien. Bannie dans l'île de Ponta, elle y vécut dans de grandes austérités avec S[t] Nérée et S[t] Achillée. Leurs cellules existaient encore trois cents ans après et furent visitées par S[te] Paule. S[t] Jérôme appelle le bannissement de Domitille « un long martyre. » On lit dans les actes des SS[ts] Nérée et Achillée qu'elle fut brûlée à Terracine sous le règne de Trajan.

4. Le nom de Pétronille, dont on a fait Perrine, Perronelle et Pernelle, est un diminutif de Pierre, et certains auteurs ont vu dans cette vierge la propre fille du prince des apôtres. Elle fut enterrée dans un cimetière chrétien, sur la voie Ardéatine, et une église

mort[1]... Tels sont les noms, telles sont les figures, tel est l'esprit qu'il ne faut pas un instant perdre de vue dans les catacombes. Et ce qui domine tout dans ces vénérables cimetières, c'est la pure idée de la Vierge. Voilà cette impersonnalité grandiose, qui devait s'éteindre ou plutôt sommeiller pendant de longs siècles, pour reparaître, animée d'une vie nouvelle, au souffle de la Renaissance et du génie de Raphaël. Mais pour que la peinture régénérée, pour que le plus grand des peintres retrouvent par intuition la vérité religieuse et la beauté sensible, un moment entrevues et conciliées par les premiers dépositaires de la foi, que de générations, que de luttes, que de douleurs il faudra traverser! Après avoir tout répudié, désappris, oublié, il y aura tout à refaire, jusqu'au moment où l'antiquité classique et l'antiquité chrétienne, renaissant à la fois, se trouvent transformées, rajeunies, exaltées par un esprit nouveau. Avant de voir se lever cette aurore, il faut d'abord que la lumière décline jusqu'à disparaître, et que nous traversions ensuite les ténèbres de la nuit. Chaque siècle d'ailleurs, comme chaque heure, porte avec lui son enseignement, et il n'en est pas de si sombre qui n'ait aussi sa poésie.

célèbre, consacrée sous son nom, s'éleva plus tard en cet endroit.

1. S[te] Thècle était née dans la Lycaonie. Condamnée aux bêtes, les lions et les tigres se couchèrent docilement à ses pieds; et à Rome, où elle avait suivi S[t]-Paul, les flammes refusèrent de consumer son corps.

DEUXIÈME SIÈCLE.

Au IIe siècle, les persécutions se multiplient et les artistes célèbrent à l'envi la foule des martyrs qui se pressent dans les catacombes. Le christianisme fait alors d'importantes conquêtes; il n'est encore qu'une minorité, mais il compte des légions, et elles sont indomptables. Or, l'image la plus consolante que ces héros aiment à contempler sans cesse, c'est encore l'image de la Vierge. La Vierge tient une telle place dans la décoration des antiques hypogées de cette époque, elle y figure tant de fois et de tant de manières différentes, qu'aucun monument des époques suivantes ne nous offrira un tel nombre et une telle variété d'œuvres d'art appartenant au cycle de Marie[1]. Retournons dans le cimetière de Priscille, allons à la crypte centrale et regardons au sommet du plafond, sur la clef de voûte faisant face à l'entrée, à la place d'honneur par conséquent, nous retrouverons la Vierge, qui cette fois présente le Sauveur à l'adoration des Mages[2]; entrons dans le quatrième *cubiculum* de cette

1. M. de Rossi, *Imagines*, etc.

2. Cette peinture est presque complétement voilée par une

même catacombe, nous reconnaîtrons l'Annonciation [1]; pénétrons dans le cinquième *cubiculum*, encore se présentera devant nous la Vierge avec l'enfant Jésus [2]. Ces différentes Vierges continuent de porter l'empreinte d'un beau caractère; mais, tout en demeurant chrétiennes, c'est-à-dire profondément pensives et émues, elles sont plus voisines de Marc-Aurèle que de Trajan; elles appartiennent au IIe siècle, continuent d'être belles de lignes et bonnes d'intention, mais ont déjà perdu une partie de la grâce naturelle dont elles s'étaient revêtues à la fin du premier siècle. L'enfant Jésus lui-même n'ose plus être nu, il renonce à la naïveté pour prendre quelque chose de solennel, et incline ainsi vers ce qu'il sera dans la décadence et vers ce qu'il restera pendant le moyen âge.

Cependant l'esprit de l'Évangile se répand même au sein de l'idolâtrie. La réhabilitation de la femme, que le culte de la Vierge avait fait entrer dans le dogme, passe insensiblement dans les mœurs. La femme désormais peut trouver dans la vertu l'égalité que naguère encore elle était contrainte de chercher dans le vice. « La femme est un animal sans pudeur, écrivait Sénèque, et si on ne lui donne pas beaucoup d'éducation, beaucoup de savoir, je ne vois en elle qu'une créature sauvage, incapable de retenir sa pas-

incrustation calcaire, et il faut s'en approcher de très-près pour en suivre la trace.

1. Bosio, I, 541.
2. Bosio, I, 549.

sion[1]. » Et Sénèque était l'époux de Pauline, qui voulut le suivre jusqu'au bout et se fit ouvrir les veines avec lui. Cinquante ans se passent, cinquante ans pendant lesquels l'âme régénérée a repris tous ses droits, et alors : « Laissez, dit Plutarque à sa femme, laissez aux courtisanes les souliers brodés d'or, les bijoux, les robes de pourpre, les parfums excitants et tout leur arsenal de séduction corruptrice. Empruntez-leur toutefois, en le purifiant, l'art suprême de vous faire aimer. Ayez la grâce souriante, l'exquise décence et cette beauté ingénue et irrésistible qui n'est que la floraison de la vertu. Le piquant agrément de la personne et des mœurs donne à l'honnêteté une saveur délicieuse. Que les paroles de la jeune épouse soient comme le parfum des fruits embaumés. A l'heure mystérieuse où sa tunique tombe, que sa beauté se voile de pudeur. Qu'elle ravisse, qu'elle enchante son mari; non, il est vrai, comme Circé enchanta les compagnons d'Ulysse, mais comme la magicienne charma le héros lui-même, en respectant sa raison, au lieu de l'éteindre dans l'ivresse des sens. Qu'elle ait la noble ambition de régner sur un homme, non sur un esclave ou une brute. Plaisirs, amis, pensées, croyance religieuse, que tout soit commun à tous deux[2]... » Il manque aux belles paroles de l'historien moraliste l'accent irrévocable du christianisme. Plu-

1. Sénèque, *de la Constance du sage*, XIV.

2. V. sur Plutarque moraliste, la remarquable étude de M. Ch. Lévêque, dans la *Revue des Deux Mondes*.

tarque, pas plus que Sénèque, n'a connu l'Évangile. Mais l'esprit évangélique, qui n'était qu'à l'état latent vers l'an 50 de notre ère, a pris une force d'expansion considérable déjà au commencement du IIe siècle; il fait pour ainsi dire partie de l'air que chacun respire, on s'en nourrit sans le savoir, il pénètre partout, transforme et purifie tout. Aussi de Sénèque à Plutarque quelle différence dans le langage de la sagesse antique! Combien la femme a grandi en considération, en dignité, en honneur! D'esclave qu'elle était, la voilà devenue la compagne et l'émule de l'homme. Or, s'il en fut ainsi dans le monde idolâtre, qu'allons-nous trouver dans la société chrétienne?

C'est le temps des Sabine[1], des Praxède et des Pudentienne, et des filles héroïques de Sophie[2]. En présence de tels caractères, de telles abnégations, de tels courages, le monde est enfin forcé de croire à la vertu des femmes. A trois reprises différentes, sous Trajan[3], sous Marc-Aurèle[4] et sous Septime Sévère[5], on les voit répandre leur sang dans les cirques et venir ensuite reposer dans les catacombes au milieu du glorieux cortége des martyrs et des confesseurs. Elles font dès

1 Ste Sabine, convertie par une servante syrienne, Séraphie, fut martyrisée avec elle.

2. Ste Sophie avait trois filles, qu'elle avait nommées Foi, Espérance et Charité. Elle les vit souffrir toutes trois le martyre sous le règne d'Adrien.

3. Troisième persécution, 107.

4. Quatrième persécution, 164-177.

5. Cinquième persécution, 199.

lors profession de virginité. L'Église donne, comme des palmes enviées, le voile et le bandeau d'or. Le christianisme fait, dans la vie commune, une place d'honneur aux femmes, et rien n'égale, dans les actes des premiers martyrs, le culte dont les chrétiens entourent leurs sœurs. « Approchez donc, Ève, qui maintenant vous appelez Marie, qui nous donnez l'exemple de la virginité, qui nous donnez un Dieu. Ce Dieu n'en a visité qu'une, mais il les appelle toutes[1]. » Et toutes arrivent en effet; et voilà ces belles orantes, simples, modestes, vrais types de femmes chrétiennes, qui viennent se ranger pieusement autour de l'image de la Vierge. Ce sont elles qui inspirent constamment l'art antique devenu chrétien. On les reconnaît debout dans leur solitude, fermes dans leur espérance, inébranlables dans leur foi, ardentes dans leur contemplation, gardiennes vigilantes des tombes vénérées. Vêtues la plupart du temps d'une simple tunique blanche qui descend avec convenance jusqu'aux pieds, elles sont là sans doute comme elles parurent dans l'arène au jour de leur triomphe. C'est ainsi que les chrétiens aimaient à se représenter la prière, croyant que cette prière, en passant par les lèvres humbles, douces, chastes de ces saintes créatures, arrivait plus sûrement jusqu'à Dieu[2]. Or, la prière est le vrai triomphe de l'art des catacombes[3]. L'artiste est là

1. Ainsi devait parler S[t] Ambroise, *de Institut. virgin.*, c. v.
2. V. Ozanam, *la Société chrétienne.*
3. M. Vitet l'a très-bien observé, et il a exprimé cette observation

dans son véritable élément, aux prises avec ce qu'il voit à toute heure, avec ce qu'il fait lui-même à chaque instant. Ces élévations de l'âme à Dieu, ces physionomies exaltées, ces gestes calmes et pleins d'ardeur, appartiennent en propre au christianisme. Ce n'est plus une sensation, c'est une émotion qu'il faut rendre, c'est l'adoration passant par tous les degrés de l'extase en Dieu, c'est quelque chose enfin dont l'antiquité profane n'a eu que le pressentiment.

Les cimetières se multiplièrent alors dans la campagne et formèrent comme une enceinte continue autour de Rome[1]. Les cryptes de Lucine[2] devinrent le noyau d'une vaste catacombe[3], qui s'étendit de la voie Latine à la voie Appienne, et se remplit de ce que la peinture antique put produire de plus chaste. Descendez dans

en d'admirables pages. (V. *Roma sotterranea christiana,* Journal des Savants.)

1. On compte, autour de Rome, jusqu'à quarante-trois cimetières chrétiens.

2. Cette Lucine n'est pas celle par qui S[t] Corneille fut enseveli, mais peut-être sa trisaïeule. Elle était d'une illustre famille, et fut disciple des apôtres.

3. Cette catacombe prit au III[e] siècle le nom de Calliste. Son entrée se cachait dans un des monuments somptueux dont les substructions bordent encore aujourd'hui la voie Appienne. Des fouilles récentes en ont découvert la porte, qui donnait également accès à un autre des plus anciens cimetières de la Rome chrétienne, le cimetière de Domitille. Les cimetières chrétiens s'abritaient ainsi derrière des tombes illustres, sauvegardées par le droit de la propriété privée. (V. M. Vitet, *Roma sotterranea christiana,* Journal des Savants.)

ces sanctuaires archaïques, vous y retrouverez la preuve que, dès le commencement du IIe siècle et même dès la fin du premier, les chrétiens comptaient dans leurs rangs les personnages les plus illustres ; vous y lirez les plus beaux noms de Rome, écrits en lettres grecques et d'un caractère de grand style, les noms des Cœcilius, des Pomponius, des Cornélius, des Æmilius; et voici qu'à côté d'un Annius Catus vous verrez une Licinia Faustina, une Annia Faustina, une Acilia Vera, qui nous introduisent jusque dans la famille des Antonins. Donc, encore une fois, ce n'était pas seulement le cœur des pauvres qui avait été touché, c'était également celui des riches ; pour eux cependant la vie n'était qu'une fête ; mais au-dessus des privilèges de leur caste ils mettaient l'honneur d'être chrétiens. — Un autre cimetière s'ouvrit aussi dès ce IIe siècle près la voie Nomentane [1]. — Un autre encore, dont deux lauriers gardaient et protégeaient l'entrée [2], creusa ses cryptes sous la *via Labicana*. Là se voit, au seuil d'un *cubiculum*, une figure drapée qui, avec l'âme d'une chrétienne, conserve l'empreinte de la vraie beauté classique [3]. Elle est vêtue d'une tunique jaune

1. Celui auquel Ste Agnès donna son nom au commencement du IVe siècle.

2. Il prit pour cela le nom de *Ad duas lauros*. Il s'ouvrait à *Tor pignattara*, à l'endroit où s'éleva plus tard une basilique Constantinienne.

3. Bosio, *Roma sotterranea*, 349. — M. Péret, *Catacombes*, t. II, pl. LVII.

à manches, et ses cheveux dénoués sont parés d'une couronne d'or; sa désinvolture est libre, avec quelque chose de contenu qui commande le respect; ses traits sont nobles, pudiques et doucement émus. Ce n'est point une orante, elle ne prie pas; mais, de sa main droite tendue en avant, elle invite le passant à se recueillir. — Nous connaissons le cimetière de Priscille, et nous sommes au temps où S[te] Praxède et S[te] Pudentienne y vinrent reposer tour à tour à côté de leur père et de leur aïeule. L'orante, qui accompagne la Vierge en ces lieux, garde encore une admirable grandeur. Toutefois son regard imposant est dominateur plutôt que tendre, et rempli d'autorité plutôt que de bonté. — A côté de ce cimetière, et comme une de ses vastes dépendances, s'étendait déjà, sous la nouvelle voie Salaria, la catacombe qui devait être consacrée sous les noms de Saint-Thrason et de Saint-Saturnin [1]. On y voit les plus belles peintures chrétiennes du II[e] siècle, et particulièrement deux orantes, graves, fières, croyantes, nobles dans leur pose, simples autant que belles, élues pour la prière, et conservant pour l'éternité leur caractère d'inaltérable vertu. Ailleurs, sur la retombée de la voûte d'une des cryptes, la femme, vierge et mère, est, à côté du bon Pasteur, jusqu'à trois fois

1. Bosio et Aringhi, pour rattacher cette catacombe à celle de Sainte-Priscille, s'appuient sur une bulle de Nicolas IV. Ce cimetière est d'une grande richesse et d'une extrême profondeur. On compte jusqu'à six étages de tombes superposées, avec cryptes, chapelles, etc.

glorifiée[1]. Au centre, se dresse une orante plus grande que nature, vêtue d'une double tunique, l'une blanche, l'autre rouge, et la tête recouverte d'un voile qui retombe sur la poitrine. C'est l'image de la virginité par excellence, peut-être l'image de l'Église, pourquoi pas même celle de la Vierge? A gauche, un pontife, assis dans une *cathedra* [2], présente un voile blanc à une jeune fille vêtue d'une tunique jaune, tandis qu'un autre personnage porte le *pallium* que l'on donnait aux vierges le jour de leur consécration. A droite enfin, une troisième femme, revêtue d'une tunique blanche bordée de bleu, est assise et tient dans ses bras un enfant nouveau-né, qu'elle presse avec amour contre son sein. La femme, élevée dans Marie à la dignité de reine des anges, est instituée par le mariage reine du foyer domestique. Voilà donc tous les états de la femme adoptés, sanctifiés par le christianisme et recommandés à Dieu par l'Église ou par la Vierge elle-même, en qui se résument toutes les vertus, tous les devoirs, toutes les dignités. — Un autre cimetière encore, que S[te] Cyriaque offrit alors à ses frères sur la voie Tiburtine, devait devenir bientôt une des vastes nécropoles de la campagne romaine [3]. Or, comment

1. M. Péret, *Catacombes*, t. III, pl. XVI, XVII, XVIII, XIX.

2. Comme on en voit encore en grand nombre dans les catacombes.

3. S[te] Cyriaque, qui appartenait à une illustre famille de Rome, consacra aux persécutés et aux pauvres trente-deux ans de sa vie. Elle prêtait aux chrétiens sa maison du Cœlius, pour qu'ils s'y réunissent pendant les persécutions. Elle fut elle-même mar-

passer, sans s'arrêter un instant, devant la sainte femme assise, qui garde l'entrée d'une des cryptes de cette catacombe[1] ? La tête nue et le corps drapé dans une tunique jaune à larges manches, cette vierge gréco-romaine parle des yeux et du geste au visiteur et l'exhorte à prier. La pureté, la gravité des traits et en même temps le charme de la physionomie, la tournure élégante, la noblesse de la pose, le beau jet des draperies, tout est à retenir et à admirer dans cette figure. Il en est de même d'une autre orante, voisine et contemporaine de celle-ci, remarquable autant par l'ampleur de son vêtement et par la magnificence de sa personne, que par la douceur et la mansuétude de son visage[2]. Deux serviteurs accompagnent cette grande dame qui fut sans doute une grande sainte, et dans laquelle on a voulu reconnaître Ste Cyriaque elle-même[3]... Nous pourrions continuer ainsi de catacombe en catacombe, multiplier les exemples et montrer à chaque pas l'art antique, adouci par le christianisme, faisant, au nom de la Vierge et de la virginité, l'apologie de l'esprit nouveau.

tyrisée. Livrée d'abord aux scorpions, son corps fut ensuite déchiré à coups de lanières et de balles, et elle fut ensevelie dans le cimetière qu'elle avait fondé sur la voie Tiburtine. C'est là qu'au siècle suivant furent déposés les corps de St Laurent et de St Hippolyte, qui partagèrent alors avec Ste Cyriaque l'honneur de donner leurs noms à cette catacombe.

1. M. Péret, t. III, pl. XLIV.
2. M. Péret, t. III, pl. XLVI.
3. V. Aringhi-Bosio, *Roma sotterr.*, p. 405.

TROISIÈME SIÈCLE.

Au commencement du IIIe siècle, l'antiquité s'affaisse de plus en plus, et l'art qui la représente à ciel ouvert décline avec une étonnante rapidité. Cependant l'art des catacombes, tout en étant invinciblement entraîné, lutte, dans l'ombre du sanctuaire, contre la décadence qui envahit tout au dehors. C'est un art régénéré par un esprit nouveau. Des influences corruptrices frappent d'une incurable stérilité les productions du monde officiel, et le christianisme veut échapper à ces influences, réagir contre elles, remonter vers les sources pures, vers la grandeur et vers l'austérité, qui sont l'âme de toutes les belles époques et qui appartiennent à tous les temps [1].

Regardons la Vierge assise avec son divin Fils entre deux des *loculi* du cimetière de Domitille [2].

1. M. Vitet a développé cette vérité dans le beau travail qu'il a consacré à la *Roma christiana sotterranea* de M. de Rossi. (V. le Journal des Savants.)

2. V. *Imagines Deiparæ Virginis*, tav. II. — La Vierge et l'Enfant sont accompagnés de quatre Mages, qui s'avancent vers eux, deux à deux de chaque côté. Cette Vierge est de petites dimensions, de même taille à peu près que celle du cimetière de Priscille.

Assurément la différence est grande entre cette Vierge et celle du cimetière de Priscille. Au lieu de la noblesse et de l'élégance que l'on admirait à la fin du premier siècle et même encore au IIe, au lieu des draperies harmonieuses et légères qui enveloppaient le corps sans le déformer, voici la nature qui se rapetisse, s'alourdit, se ramasse, et le vêtement aussi qui perd tout son agrément, les beaux plis, souples et complaisants, qui disparaissent. L'enfant Jésus, de son côté, devient immobile, et la nudité de ses formes se cache complétement. Les *calliculæ* des deux robes sont ici à la fois un signe de noblesse et une marque de décadence. Le christianisme s'écarte de plus en plus du primitif amour avec lequel il avait considéré la nature. La vérité fait place à la convention, l'archaïsme tend à se substituer à l'art, ce qui avait charmé l'âme et les yeux des premiers chrétiens s'évanouit sous quelque chose de glacé, il semble que la mort veuille remplacer la vie et que l'idole tente de détrôner la Divinité. Avec l'ignorance et l'abaissement des formes, est venue la crainte de montrer au vrai l'enfant divin dans les bras de sa mère. Ce n'est plus l'humanité que l'on adore en lui, c'est déjà presque un mythe. La Vierge cependant conserve encore un touchant caractère. Si la figure est massive, si le voile blanc est jeté sur la tête d'une manière lourde et sans grâce, si la dalmatique à bandes bleues ne forme plus aucune des ondulations savantes que nous admirions naguère, les traits ont gardé du moins leur régu-

larité, leur noblesse ; ils sont majestueux, imposants, bons et sympathiques, avec cet accent de grande tristesse qui est le sceau de la beauté chrétienne. Le regard surtout a une étonnante intensité d'expression. Les yeux prennent alors dans la figure humaine une importance considérable et sont, ainsi compris par la peinture, une véritable conquête ; ils deviennent souverains, s'emparent de tout, dominent tout, sont le foyer d'où rayonnent l'intelligence et la vie. La bouche porte l'empreinte d'une émotion vraie. Le geste a de la grandeur, et si l'idée du beau a sensiblement baissé, si l'artiste n'a plus la main assez sûre pour rendre avec délicatesse son sentiment intime, il l'exprime encore clairement, sa foi l'élève à une hauteur relative où l'on continue de le suivre avec vénération. Regardez en outre la décoration qui accompagne ce tableau. Remarquez combien le vain luxe et les superfluités dont s'encombre alors l'art officiel sont sévèrement écartés. Voyez comme tout est calme, serein, mesuré, convenable. L'élégance se trouve dans la sobriété, et le faire de ces arabesques, si large, si pur, si beau, démontre quel soin la peinture des catacombes mettait à retrouver les saines traditions des belles époques, et prouve avant tout quelque chose de particulier, de personnel, de réellement chrétien.

L'abaissement de l'art païen, qui s'accentue si fortement à la fin du IIIe siècle, est loin de se faire sentir de la même manière dans l'art chrétien de cette époque. Plus on avance, au contraire, plus la réaction est vive

et efficace. Prenons les fresques peintes dans les catacombes de l'an 230 à l'an 300, comparons-les aux bas-reliefs de la colonne Antonine ou de l'arc de Septime Sévère, et nous verrons combien la différence est grande au bénéfice des œuvres animées de l'esprit nouveau. Retournons au cimetière *Ad duas lauros*, que nous avons visité déjà pendant le IIe siècle ; Tiburce d'abord [1], puis le prêtre Marcellin et l'exorciste Pierre [2] y ont été ensevelis et lui ont tour à tour donné leur nom, tandis que la Vierge en même temps y a laissé son empreinte [3]. Or cette Vierge, notablement postérieure à celle du cimetière de Domitille, est néanmoins plus svelte, plus élancée, plus élégante. Elle a sans doute moins d'ampleur dans les formes et moins

1. Tiburce était fils de Chromace, vicaire du préfet de Rome. Après avoir persécuté les chrétiens, il se convertit à la foi nouvelle et fut martyrisé à son tour. Tiburce confessa Jésus-Christ sous Dioclétien. Condamné à marcher sur des charbons ardents, il fut ensuite décapité sur la *via Labicana*.

2. Tiburce comptait dans sa famille deux de ces filles héroïques que l'on retrouve à tous les âges de la persécution. Elles s'appelaient Lucilla et Firmina. Un jour qu'elles priaient devant le *cubiculum* qu'elles avaient fait construire sur la tombe de Tiburce, celui-ci leur apparut et leur ordonna d'ensevelir auprès de lui Marcellin et Pierre, qui venaient d'être martyrisés à trois milles de Rome, dans une forêt qu'on nommait la *Forêt noire,* et qui dès lors s'appela la *Forêt blanche*. La nuit suivante, les dépouilles de deux nouveaux martyrs étaient ensevelies à côté de celle de Tiburce, et le cimetière prenait le nom de ses nouveaux hôtes. Le pape Damase, étant enfant, avait appris ces détails de la bouche même du bourreau.

3. *Imagines Deiparæ Virginis...*, tav. v.

de solidité dans les traits, mais elle a tout autant de franchise et de résolution ; de plus, le dessin, bien qu'un peu gauche et dur, atteste une originalité, une naïveté surtout, auxquelles l'art voué à l'idolâtrie du pouvoir absolu avait depuis longtemps renoncé. Cette fresque remplit toute la lunette d'un *arcosolium*. Marie, portant l'enfant Jésus, est escortée de deux Mages en bonnet phrygien. Sa tête est nue [1], et son corps est vêtu seulement d'une tunique blanche. Il y a là évidemment de la part du peintre une intention nouvelle. L'art chrétien cherche résolûment sa voie en dehors des données exclusives de l'antiquité ; il s'éloigne de cette forme conventionnelle et froide qui n'était plus qu'une lettre morte, et, laissant de côté la routine, il se préoccupe surtout de la jeunesse et de la grâce. Il découvre complétement la tête de la Vierge, et, en même temps qu'il supprime le voile de la fiancée, il donne au visage plus de délicatesse, aux formes moins de lourdeur, au mouvement plus d'indépendance et de spontanéité. Il est clair qu'on n'a plus devant soi l'antique matrone romaine, et que la majesté classique fait place à quelque chose de plus naïf. Les yeux au lieu de regarder en face avec autorité, s'abaissent

1. Dans l'antiquité les jeunes filles, avant leur mariage, allaient tête nue. Cependant Tertullien estime qu'un voile sied mieux à l'humilité chrétienne, et qu'une vierge, dès qu'elle est fiancée, doit prendre le voile. (*De vel. virg.*, c. XI.) Les vierges consacrées à Dieu étaient voilées, en signe de leur union mystique. Donc, à tous les titres, Marie devait être voilée.

humblement vers la terre. Un nouvel idéal est en train d'apparaître, un type nouveau de virginité se fait pressentir, et c'est dans la Mère du Verbe qu'il doit être consacré. Cette Vierge, la tête ainsi dégagée de tous voiles, n'est pas unique dans les catacombes ; elle appartient à une famille qui a vécu d'une vie orthodoxe dans les dernières années du IIIe siècle. L'Église, alors sans doute, crut mieux indiquer ainsi la virginale intégrité de Marie. Mais cette manière de concevoir la Vierge ne prévalut pas, et fut presque aussitôt abandonnée... Quoi qu'il en soit, voilà la Vierge qui continue d'être représentée sans interruption dans les catacombes, et voici qu'autour de ces images de la vertu par excellence surgissent des légions de femmes chrétiennes, empreintes d'une commune grandeur et d'une même dignité morale.

Plus le christianisme grandit, plus la femme s'élève. Chaque persécution la montre plus héroïque et plus forte. Comme mère, comme sœur, comme épouse et comme fille, elle s'empare de la société tout entière, et, en se perfectionnant à chaque instant, la perfectionne avec elle. Au milieu des épreuves qui se multiplient, elle s'enveloppe d'une grâce de plus en plus pénétrante et d'une sainteté de plus en plus haute. D'un bout à l'autre du IIIe siècle, la procession des martyres ne discontinue pas. Ste Perpétue et Ste Félicité[1] ou-

1. Martyrisées à Carthage l'an 203, pendant la persécution générale ordonnée par Septime Sévère.

vrent la marche de ces glorieuses panathénées ; vient ensuite Ste Cécile, qui s'avance noblement, en compagnie de Valérien, de Tiburce et de Maxime [1] ; Ste Victoire, Ste Agathe [2], Ste Rufine, Ste Seconde, et Ste Eugénie [3], marquent le milieu du cortége, que complètent Ste Prisque [4], Ste Suzanne [5], Ste Martine [6], et tant d'autres encore. L'exemple continue à partir de haut, et c'est le sang le plus pur qui se répand avec le plus de profusion. Aucun doute n'est possible à cet égard, et si l'histoire ne parlait pas, la peinture à elle seule témoignerait de cette vérité. Regardez les orantes qui paraissent alors de tous côtés dans les catacombes. Voyez, par exemple, l'orante du cimetière de Prétextat, reproduite par Marangoni [7]. Vêtue d'une tunique, que recouvre un ample *peplum*, et la tête

1. Ste Cécile, de grande famille romaine, souffrit le martyre sous Alexandre Sévère, en 230, en compagnie de Valérien, son époux, de Tiburce, son beau-frère, et d'un officier nommé Maxime, qu'elle avait tous trois convertis.

2. Ces deux vierges furent martyrisées pendant la persécution de Décius, Ste Victoire à Rome, en 250, Ste Agathe à Catane, en 251.

3. Ste Rufine et Ste Seconde, filles d'Astérius, étaient de famille sénatoriale, et périrent pendant la huitième persécution, sous Valérien, en 257. Elles furent décapitées à douze milles de Rome, dans une forêt qui fut appelée *Silva candida*. Ste Eugénie, enveloppée dans la même persécution, fut martyrisée à Rome en 258.

4. Dame romaine, martyrisée en 275.

5. Noble Romaine, martyrisée en 295.

6. Issue d'une illustre famille romaine, Ste Martine est restée une des patronnes de Rome. Elle souffrit le martyre l'an 300.

7. V. aussi M. Péret, *Catacombes*, t. I, pl. XLV. Il se faut méfier beaucoup des planches chromolithographiées de l'ouvrage de M. Péret.

voilée, elle apparaît sévère, grandiose, poussant presque l'austérité jusqu'à la rudesse. On lit au-dessous de cette image : ZOZIME IN PACE [1], et le peintre, après avoir considéré la nature d'un point de vue général et élevé, a mis dans cette exclamation toute chrétienne le sentiment intime d'une âme exaltée par l'amour, fortifiée par l'espérance, invulnérable par la foi. Sans doute, dans une telle figure, la science manque; la forme reste flottante, indéterminée; mais l'idée est nettement définie, et l'on sent que l'artiste est inébranlable dans sa conviction. Il est surtout préoccupé de fuir, au sein du christianisme, les dangers qui le menacent à chaque instant dans le paganisme. La femme, qu'il avait vue partout avilie, partout outragée, si faible pour le bien, si forte pour le mal, cherchant son suprême honneur dans sa suprême honte, il la veut avant tout réhabilitée, honorée. De là vient la dignité, la roideur même qu'il lui impose. Vénus, le type religieux de l'antiquité, résumant tous les maux de la femme et aucune de ses qualités divines, lui fait horreur. Vénus n'était ni vierge, ni épouse, ni mère, ni fille, ni rien de ce qui honore, et elle était tout ce qui avilit; dépouillée de tous voiles et de toute moralité, armée redoutablement pour le vice, *mater sæva cupi-*

Les dessins de M. Savinien Petit ont perdu, à être gravés, la partie la plus vraie de leur caractère.

1. Ces mots, qui se voyaient encore au temps de Marangoni, avaient disparu déjà quand M. Péret fit ses recherches dans les catacombes.

dinum, elle triomphait des hommes et des dieux. En regard de cet idéal, qui avait, pendant des siècles, subjugué le monde à son culte dégradant, l'Évangile en présentait un autre tout opposé, qui assujettissait la matière à l'esprit et qui, pour arriver à l'âme, ne demandait aux sens que des éléments de pureté. Le patriarche de l'Idumée lui-même ne l'avait point entrevu, quand il disait : « J'ai fait un pacte avec mes yeux, pour ne pas même arrêter ma pensée à une vierge [1]. » Désormais l'homme pouvait avec sainteté regarder sa compagne. La femme, prostituée naguère, devenait gardienne de la chasteté ; elle était pudeur et grâce [2]. Voilà ce qu'il fallait rendre, et voilà ce que l'art antique, avant d'avoir subi une complète transformation, avant d'avoir passé par une mort apparente pour renaître à une vie nouvelle, ne pouvait complétement exprimer. L'antiquité avait ignoré la virginité. La virginité des vestales était payée, temporaire et fastueuse, *erat emptitia, temporanea et fasta*, dit saint Ambroise ; mais la virginité chrétienne, immuable, voilée d'humilité, vouée jusqu'à la mort à tous les sacrifices, et si admirablement personnifiée dans la mère de Jésus, était chose nouvelle, dont l'art, trop faible désormais pour être créateur, n'allait donner pendant de longs siècles qu'une imparfaite image. D'où la froideur, l'immobilité, l'insuffisance des vierges

1. Job, XXXI, 1.

2. *Gratia super gratiam mulier sancta et pudorata.* Ecclésiastique, XXVI, 19.

peintes dans les catacombes. Cependant en elles l'expression, le geste, l'attitude ne sont antiques qu'à moitié, le sentiment moderne les anime déjà.

Nous pouvons prendre encore à témoin, sans sortir du cimetière de Prétextat, les deux orantes au-dessus desquelles on lit : DIONYSAS et TEODORA IN PACE [1]. Malgré leurs épaisses parures, leurs chevelures exagérées, leurs lourds diadèmes et tous les joyaux qui couvrent leurs tuniques brodées de perles et bordées de pourpre, elles appartiennent à la grande peinture. L'antiquité païenne les aurait admirées, mais sans les comprendre, sans saisir le magnifique témoignage qu'elles rendent à la pudeur et à la chasteté. Ce que pouvait faire alors de mieux le paganisme, on le trouve, sans se déplacer, dans la catacombe même de Prétextat, où plusieurs des tombeaux de la voie Appienne avaient leurs excavations [2]. Aux orantes si pures, si pieuses, si solennelles, qui viennent d'être rappelées, comparez la femme assise, vêtue d'une tunique sans manches et la tête couronnée de lauriers, qui décorait la tombe de Vibia, femme de Vincentius, prêtre de Mithra. La différence morale qui existe entre ces peintures mesure la distance qui sépare les religions auxquelles elles appartiennent. Tandis qu'une sécurité sans bornes et une irrésistible autorité planent sur les femmes con-

1. M. Péret, *Catacombes,* t. I, pl. XLVIII et XLIX.

2. L'entrée du cimetière de Prétextat se trouve à gauche de la voie Appienne. Ce cimetière touche à celui de Calliste, où venait d'être déposée S[te] Cécile.

çues à l'image de la Vierge, mère de Dieu, on sent la terreur et la fatalité dégradante qui pèsent, même au delà de la vie, sur la femme vouée à l'idolâtrie. — Regardons aussi les orantes des cimetières de Nérée et Achillée, et surtout les deux femmes en prière à l'entrée d'un des *loculi* du cimetière de Priscille[1]. L'une, somptueusement parée, porte une couronne d'or sous le voile blanc qui de sa tête tombe sur ses épaules; de riches pendants d'oreilles sortent des épais bandeaux qui descendent le long de ses joues; autour de son cou brille un collier de grand prix; ses bras sont ornés de gros anneaux d'or; et sa tunique longue, qui traîne à terre, est bordée de festons et de perles. C'est à la fois la femme forte de l'Écriture et l'antique matrone romaine, conservant dans la gloire le calme qui ne l'a jamais abandonnée pendant le combat. L'autre, plus modestement vêtue d'une tunique jaune à larges manches et à bandes violettes, semble avoir été la servante de la première; mais la fraternité chrétienne, qui les avait rapprochées pendant la vie, les a tout à fait unies dans la mort; l'éternité n'a rien à faire avec les distinctions du monde, elle n'exalte que les saints, et la même couronne est réservée à l'esclave et à la patricienne. Voilà des idées nouvelles, incomplétement exprimées sous une forme antique. — Ne sortons pas de cette catacombe, sans considérer également, sur un

1. D'Agincourt, *Histoire de l'Art pour les monuments,* et M. Péret, *Catacombes,* t. III, pl. III et IV.

des *arcosolii*, l'orante vêtue d'une tunique rouge rayée de quatre bandes noires et la tête couronnée de ses cheveux, comme d'un diadème. Les traits sans doute laissent à désirer du côté de la beauté pure, mais ils respirent une ardeur singulière, et l'on comprend dans cette âme inspirée l'enthousiasme d'une sainte qui s'élance à la gloire en marchant au martyre... On s'arrache difficilement à ces images, parce que, en dépit des formes glacées d'un art irrévocablement condamné, elles rappellent avec une éloquence sans réplique les représentants de l'indépendance et de la dignité de la pensée. « A Rome, disait Ampère, quand je veux retrouver les souvenirs de la liberté, je ne vais pas les chercher au Forum, d'où les monuments de la République ont disparu ; non, j'entre au Colysée, ou je descends aux catacombes. » Les vierges, vivantes encore dans les cimetières chrétiens, sont les fleurs incorruptibles de cet âge de sang, et la peinture chrétienne du IIIe siècle les montre autour de la Vierge-mère, qu'elle ne cesse de célébrer et de glorifier par-dessus tout.

QUATRIÈME SIÈCLE.

L'attentat qui se poursuivait depuis bientôt trois cents ans contre les disciples de Jésus était d'autant plus atroce que la barbarie des persécuteurs n'avait pas pour motif le fanatisme religieux. Ce peuple romain, dépravé, sans cœur, était aussi sans enthousiasme et sans foi. Toutes les religions lui étaient indifférentes et il les protégeait toutes, pourvu qu'elles fussent vides de principes moraux contraires au culte de la matière et à l'idolâtrie de l'homme. Le christianisme contenait ces principes; voilà pourquoi il fut persécuté, mais non vaincu. Après le règne terrible de Dioclétien, il se relève plus vaillant et plus fort qu'il n'avait encore été. Il venait de conquérir les plus glorieuses palmes, et le monde, fatigué de supplices, allait enfin venir à lui. Cependant les cinq premières années du IVe siècle sont marquées encore par les plus sanglantes persécutions. Le paganisme à l'agonie fait un suprême effort pour étouffer son invincible ennemi. Rome, à la veille d'être conquise, s'égare dans un dernier accès de démence et de rage, et les plus douces vierges, immolées et presque aussitôt triomphantes, sont les victimes expiatoires

qui s'offrent alors d'elles-mêmes pour que leur sang soit le dernier versé. Telles furent Ste Christine, martyrisée dans une île aujourd'hui disparue du lac de Bolsène[1]; Ste Domnine, noyée avec ses deux filles Bérénice et Prosdoce; Ste Julienne et Ste Dorothée, qui payèrent de leur tête leur courageuse résistance; Ste Marie, esclave du sénateur Tertullus, qui confondit son maître au milieu des plus cruels tourments; Ste Anastasie, brûlée vive, à laquelle on fit des funérailles triomphales; Ste Luce, dont la mort survenue à Syracuse excita chez ses frères d'Italie un redoublement d'ardeur et d'enthousiasme; Ste Justine, dont les restes furent apportés à travers mille dangers de Nicomédie à Rome. Telle fut surtout Ste Agnès qui, à l'âge de treize ans, eut la force de braver la torture, de mépriser la honte, et de mourir en ne prononçant que des paroles de paix, de douceur et de bénédiction[2]. « Vous pouvez répandre mon sang, dit-elle au juge qui la menaçait des derniers outrages; mais pour mon corps qui est consacré à Jésus-Christ, jamais vous ne serez maître de le profaner. » « Et elle alla, ajoute saint Ambroise, au lieu du supplice avec plus de plaisir qu'une autre n'irait au lit nuptial. » Le spectacle de cette extrême jeunesse et de cette prodigieuse intrépidité désarma les bourreaux. « Tous les peuples, dit saint Jérôme, se réunirent pour célébrer

1. L'île de Tyro.
2. Ste Agnès fut martyrisée en 304.

les louanges de Ste Agnès, qui sut triompher de la faiblesse de son âge, comme de la cruauté du tyran, et qui couronna la gloire de la chasteté par celle du martyre. » L'Église, cependant, eut encore des larmes à répandre. Outre les martyres lointaines, telles que Ste Théodosie à Césarée, Ste Thée et Ste Valentine en Palestine, Ste Catherine à Alexandrie [1], dont le nom ne cessa pendant de longs siècles de remplir l'Occident aussi bien que l'Orient, il y eut à Rome même du sang versé : Ste Émérentienne, par exemple, surprise en prière, fut lapidée sur le tombeau de Ste Agnès. Mais le jour de la délivrance approchait, les pouvoirs du monde allaient être déplacés, et de solennelles réparations devaient être données au christianisme. Ce jour va-t-il être aussi pour l'art celui de la délivrance? Nous le verrons tout à l'heure. Mais n'anticipons pas, et descendons encore une fois dans les catacombes, pour y voir comment la peinture chrétienne s'inspira des dernières victimes sacrifiées à Rome et dans tout l'empire, et les associa au culte de la Vierge. A la fin du premier et pendant le IIe siècle, c'est dans le cimetière de Priscille que nous sont apparues les plus pures images de la Vierge et des vierges. Les cimetières de Domitille, de Saint-Marcellin et de Saint-Pierre, de Calliste et de Prétextat, sont ceux où de préférence nous a con-

1. Ste Catherine était de sang royal; son martyre eut lieu en 308, sous Maximin II. Le martyre de Ste Théodosie, de Ste Thée et de Ste Valentine eut lieu vers le même temps.

duits le IIIe siècle. Avec le commencement du IVe siècle s'ouvre devant nous le cimetière de Sainte-Agnès [1].

En se détournant de plus en plus de la nature et de la vraie antiquité, l'art officiel, à Rome, était devenu tout à fait incapable d'imprimer à l'âme la moindre émotion. A l'avénement de Constantin, les traditions vraiment classiques étaient abandonnées, les lourdes somptuosités de l'extrême Orient avaient tout submergé, les subtilités de l'école d'Alexandrie luttaient seules contre l'envahissement du goût asiatique, et de cet antagonisme allait sortir bientôt un style bâtard et doublement dégénéré, le style byzantin. Cependant l'école chrétienne veillait dans les catacombes ; elle protestait, dans la mesure de ses forces et de ses moyens, contre l'amour du clinquant qui opprimait tout au dehors ; elle cherchait à remonter vers les sources, à retrouver les lois délicates de la décoration grecque, à ramener les draperies au sentiment de la justesse et de la modération, à retrouver surtout la figure humaine dans sa grandeur et dans sa simplicité. La science, sans doute, manque de plus en plus aux orantes du cimetière de Sainte-Agnès, mais ces images sont animées d'une force mystérieuse qui les fait vivre quant tout succombe au dehors. L'Évangile, en s'emparant de l'art antique, travaille à le renouveler, et s'il ne peut quant à pré-

1. Ste Agnès avait été inhumée à côté de la *via Nomentana*, dans un endroit où sans doute de nombreux martyrs reposaient déjà, et sur cette tombe, qui allait devenir le centre d'un grand cimetière, devaient s'élever bientôt de somptueuses basiliques.

sent le ramener aux belles époques, il les lui rappelle et l'excite à les retrouver. Je prends à témoin les cinq vierges sages qu'on voit s'avancer dans une des cryptes du cimetière de Sainte-Agnès, tenant d'une main un flambeau et de l'autre le vase où elles ont fait provision d'huile. C'est le moment où « sur le minuit un grand bruit s'est fait entendre : Voici l'époux qui vient, il faut aller au-devant de lui[1]. » Et, se levant, elles entrent aux noces que leur a préparées le Seigneur. Ces figures silencieuses, attentives, calmes, belles, simplement drapées, sont chrétiennes et relèvent en même temps du grand art[2]. Il en est de même de la plupart des orantes qui veillent en priant au seuil des hypogées de cette époque. Tout en demeurant antiques, elles se pénètrent d'une âme et d'un esprit nouveaux. La dimension des yeux s'exagère de plus en plus; la forme, partout sacrifiée à l'effet moral, devient étrange souvent, mais sans cesser jamais d'être éloquente. On comprend, on voit la Divinité qu'adorent ces ferventes créatures, on entend leurs invocations, on est comme soulevé par l'enthousiasme qui les possède. Le peintre, par dévotion, les comble de richesses; mortes, il leur rend tout le misérable luxe dont, vivantes, elles s'étaient dépouillées. Leur gorge, qu'elles avaient présentée nue à l'épée du bourreau, se pare de colliers; leur chevelure se charge de diadèmes et

1. Matth., xxv, 6.
2. Bosio, *Roma sotterranea*, p. 461. — M. Péret, t. II, pl. XLII.

de pierreries : mais ce n'est là que l'apparence de la gloire, la gloire même est dans la sainteté, que l'artiste trouve moyen d'exprimer, quelquefois avec bonheur, toujours avec sincérité. Comment n'être point ému par tant de fermeté, surtout par tant de jeunesse? « La veille du premier juin, nous dit une inscription trouvée dans le cimetière de Calliste, a cessé de vivre Prætiosa, jeune fille vierge de douze ans seulement, la servante de Dieu et du Christ, sous le consulat de Flavius Vicentius. » Douze ans était l'âge nubile d'après la loi romaine, et dès cet âge si tendre la jeune fille pouvait engager à Dieu sa virginité. Il fallait, il est vrai, qu'elle attendît deux ans encore avant d'être admise aux noces mystiques; mais en temps de persécution, l'Église abrégeait le temps des fiançailles, et la palme du martyre venait quelquefois protéger le lis à peine éclos. Voilà ce que rappellent les orantes solennelles, imposantes, mystérieuses, contemporaines des Christine, des Dorothée, des Julienne, des Anastasie, des Lucie, des Agnès, dont la vocation fut de mener sur terre la vie des anges. Jésus-Christ semble avoir placé son signe sur leur front, afin qu'elles ne reconnaissent aucun autre fiancé[1]. On les voit en possession de ce qu'elles ont aimé, unies à celui que leur âme a souhaité[2],

1. *Posuit signum in faciem meam, ut nullum præter eum amatorem admittam.*

2. *Ecce quod concupivi jam video, quod speravi jam teneo, ipsi sum juncta quem in terris posita tota devotione dilexi.*

pouvant toutes répéter d'une même voix : « J'ai goûté le lait et le miel de sa bouche, et son sang s'est imprégné sur mes joues[1]. » Malheureusement, dans ces peintures, d'un sentiment si profond, la nature est méconnue et elle n'est point aimée.

La chaleur et la vie vont-elles renaître, la science va-t-elle se relever en présence de la Vierge? Hélas! non. Seulement devant cet idéal absolu l'art se recueille, se concentre, s'abstrait, et, impuissant qu'il est à concilier ses aspirations morales avec la vérité naturelle, se reprend à chercher dans un type de convention la réalisation de son rêve. Au commencement du IVe siècle, la Vierge du cimetière de Sainte-Agnès[2] a ramené sur ses cheveux le voile qu'elle avait un moment écarté à la fin du siècle précédent. Elle est vue de face, les mains levées dans l'attitude de la prière. Deux épais bandeaux blonds encadrent son front qu'ils recouvrent presque complétement, et le voile d'un blanc bleuâtre tombe du sommet de la tête jusque sur les épaules. Le cou est orné d'un collier de perles alternant avec des pierres précieuses. Le *pallium* ou *stola* de la matrone est jeté par-dessus la tunique et enveloppe symétriquement les bras, autour desquels il semble former de larges manches. L'enfant Jésus, presque effacé maintenant par la ruine, est posé de-

1. *Mel et lac ex ejus ore suscepi, et sanguis ejus ornavit genas meas.* (Office de Ste Agnès.)

2. M. de Rossi, *Imagines Deiparæ Virginis,* etc., tavol. VI, et M. Péret, *Catacombes,* t. II.

vant sa mère, en face du spectateur, et n'est vu qu'à mi-corps. Il ne prie pas, parce que c'est lui qu'il faut prier, et cette différence d'attitude entre lui et la Vierge suffit pour marquer sa divinité[1]. Pour qu'il n'y ait d'ailleurs aucun doute, le monogramme du Christ est reproduit de chaque côté de l'*arcosolium*, la courbe du ρ toujours tournée vers le groupe divin. Cette image célèbre, qui passa longtemps pour la principale représentation de la vierge Marie dans les catacombes[2], a certainement perdu de son intérêt depuis la découverte de peintures analogues remontant à une antiquité plus haute, mais n'en demeure pas moins un des monuments principaux de l'iconographie chrétienne. Elle doit avoir été peinte au moment de la paix de l'Église, alors que le double monogramme qui l'accompagne fut devenu dans Rome le signe du christianisme triomphant[3]. Elle sort déjà du cercle des peintures vraiment classiques qui décorent les catacombes, et cependant, par la franchise du style et par l'harmonie des lignes, elle appartient encore à l'antiquité. Elle démontre surtout, par opposition avec les

1. Dans toutes les fresques des catacombes, l'attitude de l'orante est commune aux enfants aussi bien qu'aux adultes. Il n'y a que l'enfant Jésus qu'on ne représente jamais dans cette position.

2. Alors que, il y a vingt ou vingt-cinq ans, le P. Joseph Marchi faisait du cimetière de Sainte-Agnès le centre de ses études sur les catacombes.

3. L'absence du nimbe autour de la tête de Jésus détermine aussi une époque antérieure à la seconde moitié du quatrième siècle.

Vierges des premiers siècles, l'apparition d'un système absolument nouveau. Dans la Vierge du cimetière de Priscille, l'antiquité gréco-romaine est encore dans la plénitude de sa force et de sa beauté ; dans la Vierge du cimetière de Domitille, les formes pleines et majestueuses de l'art classique prédominent également, bien qu'altérées déjà ; dans la Vierge du cimetière de Saint-Pierre et Saint-Marcellin, il y a tentative de réformation, on veut rompre avec le passé, se faire un art à soi, en dehors de l'art profane, répondant à des doctrines exclusivement chrétiennes, mais, dans cette tentative, on est à la fois en retard et en avance de plusieurs siècles. En effet, presque aussitôt la Vierge du cimetière de Sainte-Agnès vient prouver que les efforts tentés dans cette voie n'ont point été couronnés de succès ; elle dégage, il est vrai, résolûment son style et proclame un art qui a la prétention d'être nouveau, mais ce n'est toujours qu'une dégénérescence de l'antiquité, et le christianisme en revient en fin de compte à tous les éléments pittoresques avec lesquels il avait voulu rompre. Il restitue à la Vierge le voile et la *stola* dont il avait tenté de la dépouiller ; les yeux, qui s'étaient abaissés, se montrent de nouveau grands ouverts ; le regard, en redoublant d'intensité, s'enveloppe de mystère et reprend en même temps son antique fermeté. Voilà le prototype de la Vierge hiératique, que les images byzantines vont reproduire à l'infini, en l'affaiblissant et en l'exagérant de plus en plus ; voilà l'idéal, plastique encore, qui, sous des mains

desséchées par la routine et paralysées par l'ignorance, va s'abstraire et se déformer jusqu'à ce qu'il devienne rébarbatif et que, à force de laideur, il provoque la réaction vers le beau.

Telles sont, depuis la fin du premier siècle jusqu'au commencement du IVe, les phases principales par lesquelles a passé la peinture antique devenue chrétienne, en opposition constante avec les défaillances du monde officiel, et invinciblement entraînée, malgré ses courageux efforts pour réagir contre la décadence. A chacune de ces étapes, nous avons vu la Vierge répandre sur l'aurore de la société nouvelle une harmonie divine, et la femme prendre, dans la société comme dans l'art, une importance de plus en plus considérable. L'Évangile, après trois siècles de luttes, avait fait accepter cette égalité glorieuse de l'homme et de la femme qui révoltait le monde antique. Dieu ayant concentré en Marie le double idéal de la virginité et de la maternité, toute femme, à quelque condition qu'elle appartînt, pouvait emprunter quelque chose d'incomparable à ce divin modèle, et être bénie désormais dans Celle qui avait été bénie entre toutes les femmes. La Vierge et l'enfant Jésus mettaient enfin en pleine lumière une vérité primordiale, dont les figures d'Isis et d'Io n'avaient été pour l'antiquité que de ténébreuses ébauches. Quel intarissable sujet d'inspiration pour l'art nouveau! et qu'allait devenir maintenant ce céleste idéal ?

En 312, Constantin triomphant associe l'Église à

son triomphe, et, en transportant à Byzance la capitale politique de l'empire, fait de Rome le centre religieux du monde tout entier. Dès lors ce n'est plus dans l'ombre et loin des regards de la foule que l'art chrétien évoque l'image de la Vierge, c'est au grand jour des basiliques transformées en églises. C'est là que l'esprit de l'Évangile, devenu maître à son tour, tente un suprême effort pour arrêter la décadence, et réussit un instant à lui imprimer un mouvement rétrograde. Il y eut jusqu'au commencement du ve siècle une lueur de renaissance, et elle fut le résultat, non de l'édit de pacification, mais de l'effort clandestin et plus de deux fois séculaire qui s'était antérieurement poursuivi dans les catacombes. L'Église voulut signaler sa victoire en adaptant à ses idées le style et les traditions du grand art, dont elle trouvait d'ailleurs à chaque pas des traces dans ses propres cimetières. Aussi se hâta-t-elle d'y attirer les fidèles. De grands lucernaires s'ouvrirent pour répandre la lumière dans les cryptes vénérées, où de larges escaliers donnèrent un facile accès. Que de Vierges nouvelles durent être peintes alors qui, si elles n'avaient disparu bientôt sous la main des barbares, donneraient la mesure de l'art à ce moment de ferveur et d'enthousiasme! Mais à défaut de peintures on a les mosaïques, celles de Sainte-Sabine, de Sainte-Constance, de Sainte-Pudentienne surtout; et n'aurait-on que l'épigraphie seule, on devrait prendre encore une haute idée du goût de cette époque. Tout le monde connaît les lettres damasiennes, la fermeté, la perfec-

tion de leur type. Ce fut de 366 à 384 que le pape Damase composa, pour les tombes des martyrs, ces strophes dans lesquelles la foi s'allie si admirablement avec la poésie. Quiconque a lu ces inscriptions n'en peut oublier le caractère plastique, grandiose et original. Donc, un art nouveau, ou plutôt une tentative de rénovation se produisit dans l'art après la paix de l'Église. Quel degré d'influence la femme, et par conséquent la Vierge, exercèrent-elles sur ce mouvement?

C'est le moment où la vie cénobitique commence en Occident. Vers 341, Athanase, Ammon et Isidore jettent à Rome, au sein de la société la plus corrompue qui fut jamais, de nouveaux germes de régénération. A ce monde amolli ils racontent ce qu'ils ont vu d'Antoine, de Macaire, de Pambon et de Sérapion au désert de Nitrie. Leurs prédications pénètrent surtout au cœur des femmes, et des légions de vierges se pressent à leur suite, avides de sacrifier leur corps au perfectionnement de leur âme. La fille d'Albine, Marcella, la plus belle des Romaines, se dévoue à la solitude, et son magnifique palais de l'Aventin devient le premier couvent de Rome. Les lambris dorés des plus illustres patriciennes sont consacrés dès lors à la prière et à la charité. Asella, comparée par ses contemporains à un pur cristal rempli de lumière, donne toutes ses richesses aux pauvres. Furia descendante des Camille, Fabiola qui comptait C. Maximus parmi ses ancêtres, Mélanie, Marcellina, Lea, Felicita,

courbent leur front sous l'humilité du bandeau chrétien. Toutes immolent les vaines gloires du nom, de la fortune, de la jeunesse et de la beauté; elles se livrent à l'étude avec ardeur, se rendent familières les questions les plus délicates de l'exégèse des Écritures, et peuvent chanter les Psaumes dans la langue même de David. « Souvent, dit St Jérôme en parlant de Marcella, mon rôle changeait en face d'elle, et de maître je devenais disciple. » C'est ainsi que la femme, rachetée par le dogme et consacrée par le martyre, fut relevée par la science. L'Église alors, étonnamment féconde en génie, associa les femmes dans une large part à ce mouvement intellectuel, et bientôt elles devinrent inspiratrices à leur tour. La femme, dans l'antiquité, n'avait guère provoqué de travaux sérieux. Cicéron n'écrit que très-peu de ses lettres familières à des femmes. Symmaque ne leur en adresse jamais. Le Sauveur paraît, et tout change. Il instruit la Samaritaine et donne, dans son Évangile, une place de prédilection à Marie-Madeleine. St Jean écrit à Électe. Tous les pères s'adressent à des femmes et souvent s'en inspirent. St Cyprien écrit son livre *de Habitu virginum*. Tertullien humilie son génie devant les servantes du Christ [1]. St Ambroise, parlant aux femmes, leur dit : « Si vous trouvez ici quelques fleurs, ce sont celles de vos vertus, et tout ce qu'il

1. V. ses traités *ad Uxorem*; — *de Cultu feminarum*; — *de Velandis virginibus*.

y a de parfum dans ce livre vient de vous [1]. » S[t] Augustin, « qui doit deux fois la vie à sa mère [2], » donne à S[te] Monique la première place dans ses entretiens philosophiques. C'est elle qui dit : « L'âme n'a d'autre aliment naturel que la science, d'autre lumière que la vérité [3]. » C'est à elle que S[t] Augustin rapporte toute sa vocation de penseur, et c'est dans une conversation suprême avec elle qu'il s'engage dans le chemin de l'éternité. Enfin l'esprit fougueux et indompté de S[t] Jérôme se développe et s'apaise sous l'influence presque exclusive des femmes chrétiennes. Les noms de Paula et de ses deux filles, Blesilla et Eustochium, sont inséparables du nom de Jérôme. C'est pour de telles femmes qué S[t] Jérôme entreprend la traduction des Écritures. « Vous êtes, leur dit-il, juges compétents de la controverse des textes; ouvrez les originaux hébreux, comparez-les avec ma traduction pour savoir si j'ai hasardé un seul mot[4]. » Ainsi les descendantes de Paul-Émile et d'Agamemnon poursuivaient la tradition des Priscille, des Lucine, des Cyriaque, et l'Évangile, apporté aux pauvres, continuait d'attirer à lui ce qu'il y avait au monde de plus privilégié.

1. V. les écrits de S[t] Ambroise sur la virginité : *de Virginibus; — ad Marcellinam sororem suam,* l. II, c. VI.

2. Ozanam, *Civilisation au* V[e] *siècle.*

3. S[t] Augustin, *de Vitâ beatâ,* l. I, c. VIII.

4. Lettre XCII à Paula et à Eustochium. — V. le livre de M. Amédée Thierry sur S[t] Jérôme.

Or les femmes éminentes du IVe siècle, dans leur élan vers la science et vers la vertu, obéissaient à une haute aspiration vers l'idéal que le christianisme ne cessait de leur présenter. Le culte de la Vierge prit dès lors un caractère presque triomphal. La grandeur de Marie se mesura à celle de Dieu même, et les plus belles louanges sortirent spontanément de la société des fidèles. Le *Sub tuum præsidium confugimus*, l'*O gloriosa Domina* [1], l'*Inviolata*, le *Dignare me laudare te*, le *Memento salutis auctor* [2], redisent encore aujourd'hui les émotions qui firent vibrer l'âme chrétienne au IVe siècle. Ce fut l'âge d'or de la littérature ecclésiastique. Arnobe, Lactance, Athanase, Éphrem, Épiphane, Eusèbe de Césarée, Grégoire de Naziance et Grégoire de Nysse, Jean Chrysostome, Ambroise, Jérôme, Augustin, tous prirent part à cette exaltation de la Vierge. « Misérable que je suis, dit St Épiphane, d'oser rendre par des paroles les éblouissantes splendeurs dont rayonne la Mère de Dieu... Quelle bouche humaine pourrait proférer une louange digne de Celle qui a prosterné devant Elle les Vertus mêmes des cieux, les anges, les archanges, etc.[3] » « Voulez-vous savoir, continue St Jean Chrysostome, de combien la Vierge

1. Suivant quelques auteurs, cette hymne serait due à St Fortunat et remonterait au IIIe siècle. (M. Nicolas, *la Vierge Marie dans l'Église*.)

2. Cette hymne est de St Ambroise.

3. St Épiphane traversa le IVe siècle en luttant à la fois contre

l'emporte en puissance sur les Esprits célestes? Ceux-ci sont craintifs et tremblants, la face voilée, devant le trône de Dieu; celle-là présente le genre humain à Celui qu'elle a engendré, et par elle nous obtenons le pardon de nos crimes. Salut donc, Mère, Ciel, Fille, Vierge, Siége du Verbe, Honneur, Gloire et Firmament de notre Église! Ne cessez de prier pour nous Jésus, votre Fils et notre Seigneur... » Ce n'est plus de la louange, c'est du transport, et S[t] Éphrem écrit dans un langage plus brûlant encore les *Panégyriques de la Mère de Dieu*[1].

Il était impossible que l'art ne fût pas soulevé par ce *sursum corda*. Il y eut, nous l'avons dit, un brusque temps d'arrêt dans la décadence. Le dénombrement de ce qu'a produit le IV[e] siècle chrétien est authentique et semble fabuleux. Malheureusement presque tout ce qui surgit de beau dans cet essor d'une liberté nouvelle disparut bientôt. Ce fut une floraison aussitôt arrêtée par le souffle de la dévastation; la rage des envahisseurs se porta de préférence sur ce qu'il y avait de plus récent, et presque tout ce qui appartenait à cette époque fut détruit. Il en reste assez cependant pour que l'on puisse prendre une haute idée de la dignité que reçut alors la figure humaine

les Antidico-Marianites, qui niaient la virginité de Marie, et contre les Collydiriens, qui sacrifiaient à Marie comme à Dieu même.

1. S[t] Éphrem, fils d'un prêtre du dieu Abnil, en Nubie, est encore aujourd'hui pour les Syriens le docteur et le prophète par excellence.

sous le souffle de l'inspiration religieuse. Voyez, au musée du Latran, le sarcophage sur lequel sont figurées les allégories de la Passion et de l'Ascension de Notre-Seigneur. On se croirait en présence d'un monument de la meilleure époque, et ces bas-reliefs sont pourtant postérieurs à la paix de l'Église. On se demande comment un simple tombeau chrétien put révéler une telle élévation de style, à l'heure où la sculpture triomphale dénonçait l'abaissement que chacun sait dans l'arc de Constantin; et l'on est forcé de convenir que le christianisme était en train de renouveler l'art, et de lui donner la force qui depuis longtemps lui manquait dans les régions du paganisme. Considérez surtout la mosaïque de Sainte-Pudentienne [1]. C'est à tous égards un chef-d'œuvre. Le Christ est assis au milieu des apôtres, et les deux filles du sénateur Pudens s'avancent de chaque côté pour couronner S[t] Pierre et S[t] Paul. La noblesse et la majesté du Sauveur, la simplicité des deux vierges enveloppées dans leurs longs voiles d'or, le mouvement, le geste de toutes les figures, la beauté des têtes, la sobriété des draperies, la juste pondération des lignes et l'harmonie des couleurs, tout fait songer aux grandes conceptions de l'art classique et nous transporte en même temps sur les sommets chrétiens. La richesse est partout, le luxe ne s'affiche nulle part.

1. Cette mosaïque, malgré les fâcheuses restaurations du XVI[e] siècle, a conservé son éloquence.

L'Orient, qui menaçait de tout envahir au commencement du siècle, semble sur le point d'être refoulé. Comment les mâles doctrines des Ambroise, des Jérôme et des Augustin n'auraient-elles pas imprimé aux arts une impulsion grandiose? Comment la femme, quand elle rejetait les vaines parures pour se vouer aux plus austères vertus, n'aurait-elle pas inspiré à la peinture quelque chose de sobre, d'énergique et de grave? Rappelons-nous encore une fois les illustres amies de S[t] Jérôme, et ce que devaient être de telles femmes avec une telle éducation. Relisons la lettre dans laquelle S[t] Jérôme, du fond de son désert, s'offre lui-même pour servir de guide et d'instituteur à la fille de Lœta et de Gaudentius. « Je la porterai sur mes épaules, je formerai ses lèvres bégayantes. Bien plus glorieux qu'Aristote, qui élevait un roi destiné à périr par le poison des Babyloniens, moi j'élèverai une servante, une épouse du Christ, héritière du ciel[1]. » Comment des femmes consacrées à Dieu sous de tels auspices, comment ces saintes créatures, si belles et si imposantes sous l'habit des vierges, ne se seraient-elles pas reflétées dans l'œuvre des peintres?

En regard de ce stoïcisme chrétien, l'empire, il est vrai, se disloque de toutes parts[2], l'ancien monde achève de mourir, et le flot de l'invasion va monter

1. *Ad Gaudentiam*, epist. CXXVIII.

2. A la mort du grand Théodose (395), l'Occident est définitivement séparé de l'Orient.

jusqu'à Rome. Les hérésies, de leur côté, pour rompre l'unité de l'Église, s'attaquent avec acharnement à la Vierge[1]. Helvidius nie la virginité de Marie, et conclut contre la viduité perpétuelle des femmes. Jérôme aussitôt se lève, et, s'adressant à Helvidius, il lui dit : « Écoute, toi qui ne sais rien et qui parles de tout, je veux t'apprendre quelque chose. Il y eut autrefois à Éphèse un homme amoureux de la gloire. Cet homme un jour saisit une torche allumée et incendia le temple de Diane. Comme personne ne l'avait aperçu, il courut sur la place publique avec son flambeau encore fumant, et se mit à crier :

1. Les hérésiarques avaient d'ailleurs depuis longtemps tourné leurs efforts contre le dogme de la virginité de Marie. — Dès le premier siècle, un disciple de Jean, S[t] Ignace, affirmait contre les Docètes que « Jésus-Christ est chair et esprit de Marie et de Dieu. *Carnatus et spiritualis et ex Maria et ex Deo.* » — Au II[e] siècle, saint Justin démontrait aux Ébionites la divinité du Christ par la virginité de Marie. — Pendant tout le III[e] siècle, tandis que la Vierge dominait, protégeait, fortifiait la société des martyrs, de nouvelles hérésies s'en prenaient encore à Marie et rencontraient toujours des adversaires qui les confondaient. Saint Irénée, disciple de Polycarpe qui avait été élève de saint Jean, représentait la Vierge libératrice près de Jésus Sauveur, en opposition avec Ève tentatrice à côté d'Adam coupable. Tertullien, presque en même temps, luttait pour le virginal enfantement de Marie. Origène et Clément d'Alexandrie n'étaient ni moins fervents ni moins affirmatifs vis-à-vis de la Vierge. En 277, saint Archelaüs, combattant Manès, démontrait que tout le christianisme repose sur la virginité de Marie : *Nostra omnis spes in Beatæ Mariæ partu suspensa est*, etc. (V. pour le développement de toutes ces hérésies l'ouvrage de M. Nicolas : *la Vierge et l'Église*.)

« C'est moi qui l'ai fait! » Les magistrats surpris l'interrogèrent; ils lui demandèrent la raison de son sacrilége, et cet homme leur répondit : « Ne pouvant « me distinguer par le bien, j'ai voulu me faire con- « naître par le mal. » Toi, Helvidius, tu es mille fois plus coupable qu'Érostrate, car tu as approché la flamme du temple où s'est formé le corps de ton Dieu; tu as profané le sanctuaire vivant du Saint-Esprit. » Que n'avons-nous les représentations de la Vierge peintes dans les églises mêmes où de tels apôtres défendaient le dogme de la maternité virginale! C'est alors que de toutes parts s'élèvent, comme de solennelles protestations, les temples fameux consacrés à Marie[1]. Et ce n'est plus timidement et dans l'ombre que la peinture et la mosaïque évoquent le souvenir de la Mère du Verbe; c'est à la place d'honneur et sur l'arc triomphal qui commande l'entrée du sanctuaire que se montre la rayonnante apparition[2]. Mais les barbares ont tout saccagé, et d'images de la Vierge appartenant à l'Église libre du IVe siècle et répondant par l'indépendance du style à la mosaïque de Sainte-Pudentienne, nous n'en possédons plus[3].

1. Ce fut en 352 que le pape Libère construisit la basilique de Sainte-Marie-Majeure.

2. L'Église appelait *arc triomphal* l'arc en plein cintre qui commande l'entrée du chœur dans les basiliques.

3. La Vierge du cimetière de Sainte-Agnès, bien qu'exécutée au moment de la paix de l'Église, marque avec netteté, nous l'avons vu, des tendances byzantines et n'appartient pas à cette tentative

Ainsi nous échappent les dernières traces de l'art antique rajeuni par l'enseignement de l'Évangile. Ce furent d'ailleurs des éclairs plutôt que des lumières. L'essor et la liberté rendus au christianisme furent presque aussitôt compromis par le schisme, étouffés par l'invasion. L'art nouveau, né dans les catacombes, fut paralysé parce que le principe régénérateur, l'alliance de la forme antique et de la foi chrétienne, qui l'avait inspiré, fut mis en question, menacé, condamné. Dès lors disparurent la jeunesse, la naïveté, tout ce qui, sans préserver complétement les artistes de la décadence générale, leur permettait encore de s'élever parfois à la hauteur du grand style et de la vraie beauté. Cet art impérial, si vivant sous Auguste, épuisé et stérile déjà sous les Antonins, tombé dès le IIIe siècle dans les plus affligeants désordres, mais recueilli, sauvé, transfiguré par l'Église, s'affaisse à Rome avec l'empire. Le monde va traverser maintenant huit siècles de ténèbres, avant de pouvoir ressaisir et renouer les liens de la tradition primitive... Que devinrent l'image et l'idée de la Vierge pendant cette longue période de fluctuations et d'aveuglement ?

de retour à la nature et à la vraie antiquité, dont la mosaïque de Sainte-Pudentienne nous est un témoignage si manifeste.

CINQUIÈME SIÈCLE.

Le culte rendu à la Vierge dès les temps apostoliques s'était attiré, par son humilité même, le dédain des sophistes ; triomphant bientôt, il devait entretenir, au milieu d'un monde réduit à la barbarie, les germes d'une lointaine mais inévitable renaissance.

Depuis la première page du monde, la Vierge est inséparable du Christ. Rompre avec elle, c'était rompre avec Dieu depuis l'origine des choses [1]. Or, pendant que les Goths, les Visigoths, les Huns, les Vandales, les Lombards, les Hérules et les Ostrogoths font de l'Italie une ruine colossale, les hérésiarques tentent de porter au christianisme des coups non moins redoutables. La maternité divine, annoncée par l'ange et reconnue par l'Église comme la base de l'édifice chrétien, est audacieusement attaquée. Au milieu de tous les évêques rassemblés à Nicée, Constantin avait mis sous la protection de la Vierge la nouvelle capitale de l'empire, et voici Nestorius qui, en pleine église métropolitaine de

1. Mère de celui qui est avant qu'Abraham fût (Jean, VIII, 58). — « La Vierge est l'affaire des siècles, » *negotium sæculorum,* selon l'expression de St Bernard.

Constantinople, déclare que la Vierge n'est pas mère de Dieu. Aussitôt le monde chrétien s'émeut, et c'est à Éphèse même, où l'idolâtrie avait eu son temple le plus fameux [1], à Éphèse, convertie par saint Paul et sanctifiée par saint Jean [2], à Éphèse, où la Vierge possédait un de ses plus célèbres sanctuaires, que l'empereur Théodose appelle le concile [3]. Cent quatre-vingt-dix-huit évêques, assemblés dans l'église de Sainte-Marie, s'élèvent de toute l'énergie de leur foi contre l'hérésie nestorienne, et remplissent l'Orient et l'Occident de la glorification de Marie. « Nous vous saluons, s'écrie S[t] Cyrille, ô Marie, mère de Dieu, vénérable trésor de l'univers, flambeau qui ne peut s'éteindre, couronne de la virginité, sceptre de la foi orthodoxe, temple incorruptible, par lequel nous a été donné Celui qui est venu au nom du Seigneur. C'est par Vous que la Trinité est glorifiée, que la croix est célébrée et adorée par toute la terre, que les cieux tressaillent de joie, que le démon tentateur est tombé du ciel, que la créature tombée est mise en sa place [4]... » Et tous les Pères du concile, réunis dans une procession solennelle, portent en triomphe, au milieu des rues illuminées de la ville, une image de Marie, que

1. *Magnæ Dianæ multimammæ.*

2. L'apôtre S[t] Jean était mort à Éphèse, où une pieuse tradition voulait qu'il fût venu se fixer avec la Vierge, que Jésus du haut de la croix lui avait donnée pour mère.

3. Troisième concile œcuménique (431).

4. Discours de S[t] Cyrille au concile d'Éphèse.

le peuple accompagne d'acclamations enthousiastes.

Alors, les honneurs rendus à la Vierge prirent un éclat nouveau. La Sicile offrit à Marie ses anciens autels; le mausolée du tyran Phalaris fut consacré à Notre-Dame de la Miséricorde; et le temple de Vénus, au mont Eryx, desservi naguère par des légions de courtisanes, devint l'église de Sainte-Marie-des-Neiges. Il en fut ainsi dans tout le monde romain[1]... Les arts, malheureusement, ne purent se mettre à la hauteur de cet enthousiasme. La société entrait en pleine barbarie. Rome, deux fois assiégée, avait été pillée par Alaric, en 410. Les palais, les oratoires, les thébaïdes dorées du mont Aventin, avaient été saccagés. Marcella, l'âme de cette société chrétienne, avait été mise à la torture, flagellée, traînée dans une église, impitoyablement massacrée, et S[t] Jérôme, du fond de sa solitude de Bethléem, s'écriait : « Une rumeur terrible nous vient d'Occident; on raconte Rome assiégée, rachetée à prix d'or, assiégée de nouveau, afin qu'après les biens périssent aussi les vies. Ma voix s'arrête et les sanglots étouffent mes paroles. Elle est donc captive la cité qui mit le monde en captivité!... » Tout ce que la peinture, sous le souffle de la liberté, avait créé depuis la paix de l'Église, fut englouti dans le naufrage du monde antique; et rien de beau ne put naître dans l'impur limon où les hordes sauvages, qui couvrirent alors toute la Péninsule, laissèrent l'em-

1. V. S[t] Augustin, epist. XLVII, *Publicolæ*.

preinte de leur rudesse et de leurs déréglements. Les lois du goût furent profondément altérées, l'humanité se fit horreur à elle-même et devint monstrueuse, les corps et les visages se déformèrent, toutes les proportions furent interverties, l'ignorance s'étendit comme un voile sur cette terre naguère rayonnante et presque rajeunie. Ce n'est plus de la décadence, c'est du cataclysme, ce sont des avalanches qui brisent et anéantissent tout devant elles. Depuis le commencement du ve siècle jusqu'au commencement du xie, l'art, sauf quelques intermittences, va presque cesser d'exister. Comment retrouver, dans ces lamentables époques, les formes de la grâce et de la beauté par excellence ? La figure de la Vierge, qui avait séduit le monde par la douceur, tente alors de le soumettre à force de férocité ; elle se revêt d'un appareil presque farouche; emblème de chaleur et de vie, elle devient immobile et glacée. Voilà ce que va être l'image de Marie durant cet âge sombre et sanglant comme l'enfer, l'âge des invasions.

Dans l'art, cependant, tout ne devint pas ainsi subitement et uniformément laid. Alors que tout s'affaissait en Occident, se forma l'école orthodoxe des peintres grecs, et commencèrent à paraître les Vierges qui, répétées avec des alternatives plus ou moins heureuses jusqu'au xiie siècle, devaient être un jour uniformément attribuées à St Luc... Il importe ici de préciser le sujet et de reconnaître le point exact où la peinture avait amené l'idée de la Vierge.

L'Église libre du ve siècle était loin de professer

en matière d'art les idées libérales qu'avait eues l'Église persécutée des temps apostoliques. Depuis longtemps les peintres, en représentant la Mère du Sauveur, n'obéissaient plus, ni à l'élan spontané de leur cœur, ni à la personnelle inspiration de leur foi. Le temps était passé où ils pouvaient, comme dans le cimetière de Priscille, regarder l'humanité franchement, naïvement, et chercher l'idéal religieux sous l'apparence de la vérité naturelle. L'art, commandé par des exigences supérieures, était enchaîné, voué à la routine, rivé à des formules inflexibles. Nous avons vu, dès le IIe siècle, la Vierge et l'enfant Jésus se voiler, se roidir, affecter avant tout une forme imposante, se montrer moins prodigues de leur amour que jaloux de leur autorité. Le IIIe siècle avait encore exagéré ces tendances, et, dès le commencement du IVe, les représentations figurées de la Vierge étaient soumises déjà à un système presque théocratique. Sans doute, à la fin du IVe siècle, sous le règne de la liberté nouvelle, il y avait eu de nombreux témoignages d'indépendance et d'originalité. Mais bientôt le dogme avait soustrait de nouveau à toute tentative d'émancipation l'image de la Vierge, sans pouvoir cependant en arrêter les traits. Les Docteurs et les Pères n'étaient pas d'accord : tandis que le plus grand nombre d'entre eux cherchaient dans Marie l'idéal de toutes les beautés, religieuse, morale, physique, quelques-uns voulaient envelopper de laideurs apparentes les perfections divines. Au commencement du Ve siècle, les doutes parurent être

levés. Eudoxie, fatiguée des injustes soupçons de Théodose II, se retire alors à Jérusalem, d'où elle envoie d'abondantes reliques à l'impératrice Pulchérie, et du milieu de ces reliques surgit une image de la Mère de Dieu, que les théologiens, par un coup d'autorité, attribuent à saint Luc [1]. C'en était fait pour plusieurs siècles de toutes les dissidences iconographiques. Saint Luc fut institué par l'orthodoxie comme le peintre par excellence de la Vierge ; l'église des Odégores [2] fut aussitôt construite pour recevoir le tableau de l'Évangéliste ; et, sous peine d'hérésie, il ne fut plus permis de s'écarter de ce modèle. Pendant plusieurs centaines d'années va suivre une longue, triste et monotone série de peintures, laides pour la plupart, dont quelques-unes cependant ne seront point indignes d'être remarquées, et qui auront toutes entre elles un caractère frappant de ressemblance. Celles que l'on trouve à Rome et partout ailleurs en Italie ont un accent décidé d'archaïsme byzantin, qu'on ne

1. *Pulcheriæ Eudocia (Imperatrix Jerosolymis agens) imaginem Matris Christi, quam Lucas apostolus pinxerat Hierosolymis misit (Constantinopolim)*. (Eusèbe, *Hist. eccl.*, lib. I, num. I.) Ce texte a été considéré comme apocryphe.

2. Église de Marie Hodogétrie (temple de Marie qui montre le chemin, ἀπὸ τῶν Ὁδων) ainsi nommée par suite de la guérison de plusieurs aveugles. — Du Cange dit qu'en Sicile on conserve une vierge appelée *Vierge d'Itrie*. C'est une copie de celle qui était à Constantinople dans le temple τῆς Ὁδογητρίας, d'où le nom d'Itrie, qui est une mutilation d'Ὁδογητρια. Selon Du Cange, toutes les vierges de saint Luc seraient des copies de la Vierge des Odégores.

rencontre à ce degré dans aucune œuvre authentique antérieure à la fin du ve siècle. C'est donc à cette époque qu'il convient d'en rapporter l'origine grecque-orientale. Alors, en effet, se fondèrent les écoles helléniques et surtout la grande école du mont Athos, qui, pendant tout le moyen âge, défrayèrent de Madones l'Occident aussi bien que l'Orient [1].

Mais, si quelques peintures venues déjà d'Athènes ou de la Montagne Sainte protestent çà et là contre l'abandon du grand art, tout ce qui s'exécute à Rome et dans la Péninsule reflète un déplorable abaissement. Entrons dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure [2], et regardons les mosaïques qui recouvrent le grand arc en avant de l'abside. Ces compositions sont principalement consacrées à la Vierge [3], et dans toutes

1. La vie cénobitique commença au mont Athos dès les persécutions du IIe et du IIIe siècle. Après la paix de l'Église, le nombre des solitaires augmenta et leurs ressources devinrent de plus en plus considérables. Du Ve au XIe siècle l'art chrétien eut, dans ces pieuses retraites, son centre le plus fameux. Ce fut là, au milieu de la barbarie générale, l'école d'où partirent sans interruption de précieux enseignements.

2. Fondée au IVe siècle par le pape Libère, de 352 à 366 : « *Hic fecit basilicam nomini suo juxta macellum Liviæ* » (Lib. Pont.); rétablie et décorée au Ve siècle par le pape Sixte III, de 432 à 440 : « *Beatus Sixtus fecit basilicam sanctissimæ Dei Genitricis Mariæ cognomento majorem, quæ et ad Præsepe dicitur, et ipse tam in metallis aureis quamque in diversis historiis, sacris decoravit imaginibus.* » (Lettre d'Adrien Ier à Charlemagne).

3. Elles sont réparties en quatre zones; l'*Annonciation* et la *Présentation au temple* occupent la première ; l'*Adoration des Mages*

on retrouve les mêmes défaillances et les mêmes exagérations. L'art, naguère encore si original et si particulièrement chrétien dans les catacombes, s'est défiguré; il a perdu toute émotion, tout sentiment vrai de la vie; il recule devant l'expression, abandonne ses moyens propres et tout ce qui était en train d'en faire un art personnel et nouveau, se voue à la laideur et s'incline avec une triste résignation vers le calme absolu de la mort[1].

Si la Vierge se voile ainsi devant l'art paralysé par l'ignorance autant que par les invasions, elle n'en continue pas moins de dominer la société chrétienne, de la fortifier, de lui présenter un modèle abstrait qui attire à lui tous les cœurs. « Les élus dans ces sombres jours, dit St Jérôme, sont ceux qui suivent l'Agneau et qui paraîtront devant lui sans avoir souillé la blancheur de leur vêtement; ce sont ceux qui seront restés vierges. » Grâce à l'influence de la Vierge, le rôle de la femme devient de plus en plus prépondérant et préservateur. En 416 le divorce est aboli, et l'empire absolu du cœur de l'homme est restitué à la femme. Dès lors le mariage chrétien est consacré comme un

et la *Dispute de Jésus au milieu des docteurs* remplissent la seconde; le *Massacre des innocents* recouvre la troisième; les villes saintes de *Jérusalem* et de *Bethléem* s'élèvent sur la quatrième.

1. Les mosaïques les plus fortement empreintes du caractère de cette époque sont celles de Ravenne, dans l'église de Saint-Apollinaire *in classe* et dans l'église des Saints Nazaire et Celse, où se trouvent les tombeaux d'Honorius, de Constance et de Galla Placidia.

double sacrifice : « La femme sacrifie ce que Dieu lui a donné d'irréparable, ce qui fait la sollicitude de sa mère, sa première beauté, souvent sa santé, et ce pouvoir d'aimer que les femmes n'ont qu'une fois; l'homme, à son tour, sacrifie la liberté de sa jeunesse et ces années incomparables qui ne reviendront plus... Ce sont deux coupes : dans l'une se trouvent la beauté, la pudeur, l'innocence; dans l'autre un amour intact, le dévouement, la consécration immortelle de l'homme à celle qui est plus faible que lui, qu'hier il ne connaissait pas, et avec laquelle aujourd'hui il se trouve heureux de passer ses jours; et il faut que les coupes soient également pleines pour que l'union soit sainte et pour que le ciel la bénisse[1]... » Par la force de la charité, les femmes deviennent maîtresses des mœurs, et bientôt leur puissance passe aussi dans la politique. Pulchérie, fille d'Arcadius et petite-fille du grand Théodose, voue à Dieu sa virginité, élève dans Constantinople trois basiliques à la Vierge[2], convoque les conciles d'Éphèse[3] et de Chalcédoine[4], et, montrant dès l'âge de seize ans un admirable sens des difficultés de son temps, gouverne avec fermeté l'Occident et l'Orient. Elle trouve

1. Ozanam, *Civilisation au* v^e^ *siècle,* t. I, p. 85.

2. L'Église des Blaquernes, celle de Chalcopratée et celle des Guides. La première contenait les bandelettes qui avaient entouré le corps de la Vierge dans le sépulcre; la seconde renfermait la ceinture de Marie; la troisième gardait aussi une image attribuée à St Luc.

3. Tenu en 431.

4. Tenu en 451.

dans sa chasteté l'énergie nécessaire pour raffermir l'Église et pour faire reculer les barbares : elle condamne Nestorius, qui faisait des mystères chrétiens une philosophie, et Eutichès, qui en faisait un mythe, et répond à Attila, qui lui réclamait la rançon de l'Orient : « Je n'ai d'or que pour mes amis, pour mes ennemis j'ai du fer. » Grâce à la Vierge aussi, la femme, qui ne pouvait plus guère exercer d'influence sur les peintres, devint inspiratrice de la poésie. Le v[e] siècle continue de s'attacher à S[te] Agnès, comme à la plus jeune et à la plus aimée des martyres. S[t] Damase, après S[t] Ambroise, l'avait célébrée avec une sorte de passion, vers la fin du IV[e] siècle. Prudence, au commencement du v[e], compose de nouvelles hymnes en l'honneur de la sainte et les termine par cette invocation : « O Vierge heureuse ! ô nouvelle gloire ! noble habitante du palais du ciel ! abaissez vers notre fange votre front ceint d'une double couronne. L'éclair de votre visage favorable, s'il pénètre jusqu'à nos cœurs, les purifiera. Tout devient pur là où daignent tomber vos regards, là où se pose votre pied éclatant de blancheur. »

Nil non pudicum est quod pia visere
Dignaris, albo vel pede tangere [1].

Mais des motifs plus récents d'inspiration ne faisaient pas défaut, et l'Église comptait dès lors dans les rangs des barbares un grand nombre de héros. S[te] Ursule,

1. Prud., *Peristephanon,* XIV, 133.

partie d'Angleterre avec ses compagnes et conduisant au ciel tant de belles âmes à travers les pérégrinations et la mort, laissait partout sur son passage, depuis les bords du Rhin jusqu'à Rome, des germes d'art qui devaient produire un jour les plus belles fleurs. L'Orient, de son côté, célébrait S[te] Denyse, S[te] Dative et S[te] Victoire, martyrisées chez les Vandales d'Afrique; la vie cénobitique et romanesque de S[te] Euphrosine dans les monastères d'Alexandrie; les miracles de la pénitence accomplis par S[te] Marie l'Égyptienne dans les déserts de l'Arabie... C'est ainsi que le christianisme, soulevé par l'idée de la Vierge, fondait une société qui devait recevoir dans ses rangs les bandes innombrables des barbares, en marche depuis plusieurs siècles pour se rencontrer en un même point.

SIXIÈME SIÈCLE.

Les barbares qui tour à tour envahissaient l'Italie avaient à l'état d'instinct le respect de la femme. Au contact du christianisme, cet instinct devenait une vertu. L'influence de la Vierge et l'action bienfaisante de la femme continuèrent donc d'être prépondérantes au VIe siècle. Que de douces et fortes images planèrent de l'Occident à l'Orient sur tous les points de ces sombres époques, laissant après elles une foule de légendes qui furent tout de suite à l'histoire, dans l'imagination des peuples, ce que l'idéal sera plus tard à la réalité dans le génie des peintres! Ste Geneviève, au nom de la charité, prit possession des campagnes et des villes, en attendant que Ste Clotilde et Ste Radegonde fissent régner l'Évangile dans le palais des rois; Ste Ite entraîna avec elle les vierges d'Irlande; Ste Monégonde gagna également les femmes témoins de ses vertus; Ste Scolastique, digne sœur de St Benoît, donna à la vie monastique, au cœur même de l'Italie, un redoublement de ferveur et d'activité; et tandis que Ste Thrasile et Ste Émilienne[1] faisaient l'admiration de l'Église, on

1. Elles étaient toutes deux sœurs de St Grégoire le Grand.

raconta à Rome la courtisane Thaïs, convertie, pénitente, conquise à la sainteté au fond de la Thébaïde.

Déjà aussi, grâce aux femmes, un souffle nouveau pénètre dans la poésie chrétienne et y dépose un principe de fécondité. Le sentiment du pur amour, entrevu par Platon[1], avait été ressenti par le christianisme et exprimé d'abord par Hermas, disciple de St Paul, dans son livre du *Pasteur*. Hermas, dans sa jeunesse, avait aimé une esclave chrétienne, et souvent se disait : « Heureux si j'avais une telle épouse! » Un jour il s'endort, et dans le ciel entr'ouvert la vierge qu'il aimait lui apparaît et lui dit : « Salut, Hermas! — Ma dame, que faites-vous là? — J'ai été appelée ici pour t'accuser devant Dieu. — Ma dame, si j'ai péché contre vous, quand est-ce et en quel lieu? Ne vous ai-je pas toujours tenue pour ma dame et respecté comme ma sœur? — Un mauvais désir est monté dans ton cœur; prie Dieu, et il te pardonnera ton péché[2]. » Et la vision disparaît. Ainsi était né dès le commencement, dans la société chrétienne, cet amour qui ne souffre rien que de chaste, ne veut rien d'intéressé, se reproche jusqu'à la pensée d'un mariage légitime, se complaît dans le sacrifice, dans le dévouement, dans l'oubli absolu de soi-même.

1. St Augustin, dès le siècle précédent, avait fait entrer Platon dans l'école. Boëce, au VIe siècle, y recommanda Aristote, en traduisant l'*Introduction* de Porphyre, qui devint le texte principal de l'enseignement philosophique au moyen âge.

2. Hermas, *Pastor. Visio prima.*

Les conséquences de ce principe seront d'élever l'homme autant vers le beau que vers le bien. Si l'art, au VI[e] siècle, est tombé trop bas pour être accessible à ces bonnes influences, les mœurs néanmoins et les lettres aussi s'en ressentent déjà. C'est ce sentiment qui inspire à Fortunat les vers adressés à S[te] Radegonde, épouse du roi Clotaire, et qui permettait dès le siècle précédent à S[t] Boniface d'envoyer également des épîtres rimées à la belle Lioba, abbesse d'un des monastères de la Grande-Bretagne. Ce pur amour, qui a son foyer dans la Divinité même, confinait nécessairement à la Vierge et tendait vers elle comme vers ce qu'il pouvait rêver de plus haut. Aussi en reconnaît-on la trace dans les Antiennes et les Laudes, composées en réparation de l'hérésie de Nestorius, et dans les douze Leçons de l'office du samedi, où se trouve résumée la doctrine de S[t] Ambroise, de S[t] Jérôme et de S[t] Augustin sur la Mère du Verbe[1]. On le

1. Dès les temps anciens le samedi a été le *dimanche de Marie* et lui a été consacré par une messe appelée *de Beatâ Virgine*, et cela dans tous les rites du monde chrétien. Le samedi est la veille du dimanche, comme la Vierge est l'aurore et la vigile de son Fils. De plus, le samedi saint, Marie seule demeura sur la terre, croyant à la résurrection de son Fils, et seule en ce moment elle représenta l'Église du Christ. (V. M. Nicolas, *la Vierge et l'Église*.) Enfin une pieuse tradition racontait que le voile qui cachait l'image de la Vierge dans une des églises de Constantinople s'écartait de lui-même et s'envolait au ciel après les vêpres du samedi soir, et revenait couvrir la miraculeuse image pour la rendre impénétrable jusqu'au vendredi soir de la semaine suivante. (V. Durand de Mende, *Rationale divinorum officiorum*, lib. IV, cap. I, n. 31.)

sent plus brûlant encore dans l'hymne *Quem terra, pontus, sidera,* et dans le chant triomphal de *Regina cœli,* qu'un ange, le jour de Pâques, fit entendre du haut du ciel à S[t] Grégoire le Grand.

Ainsi la dévotion des peuples envers Marie, loin de se ralentir, s'exalte, grandit, et de l'Occident à l'Orient témoigne de sa ferveur et de son enthousiasme. Sur ce mont Moriah, centre de l'histoire d'Israël, en ce lieu fameux qu'avaient vu Abraham et David, là où Salomon avait bâti son temple, où Titus avait enseveli la gloire des enfants de Jacob, Justinien consacre une basilique à la Vierge[1]. D'autres églises, également dédiées à Marie, surgissent comme par enchantement à Carthage, à Alexandrie, en Afrique, en Asie, partout enfin. Le IV[e] siècle avait fondé à Rome vingt-cinq églises et le V[e] en avait construit quatorze, le VI[e] à son tour en dédie neuf autres à la Vierge. « Rome alors, selon l'expression de S[t] Grégoire le Grand, ressemble à un vieil aigle tout chauve, qui n'a plus ni ailes ni plumes; » mais elle possède des légions de vierges, qui compatissent aux malheurs de leur temps et viennent y apporter cette tristesse sublime à côté de laquelle aucune autre n'est rien; leurs larmes sont de celles que peuvent seuls répandre les cœurs

1. C'est au centre du mont Moriah qu'Omer, devenu maître de Jérusalem, a bâti sa belle mosquée, la *Quoubbet-es-Sakhrah*, rivale de la Mecque et de Médine. (V. les belles planches dont M. le comte Melchior de Vogüé a accompagné sa monographie du *Haram-ech-Cherif.*)

pénétrés d'enthousiasme et de foi. St Benoît prescrit que dans chaque monastère un oratoire soit élevé à la Vierge, et que dans cet oratoire se rende la procession de chaque dimanche[1]. Des miracles sans nombre attestent alors la perpétuelle intervention de Marie dans l'Église. Au plus fort de la peste de Rome, St Grégoire le Grand, suivi de tout le peuple, fait le tour de la ville, en chantant pour la première fois les litanies de la Mère de Dieu, et en élevant vers le ciel l'image de la Vierge attribuée à St Luc ; et à l'apparition de cette image le fléau disparaît[2]... Malheureusement l'art fut impuissant à traduire les efforts de ces généreuses âmes. Il continua, il exagéra même pendant tout le VIe siècle les tristes précédents du Ve, et de quelque côté que l'on porte les yeux on ne trouve que des motifs de tristesse et de découragement. La Vierge qui présente l'enfant Jésus à l'adoration des rois dans les mosaïques de *Sant Apollinario nuovo*, à Ravenne, ainsi que les figures de saintes qui apparaissent sur la frise de la même église, sont des monuments qui affligent et qui, dans un ouvrage dont l'objet principal est l'étude des chefs-d'œuvre inspirés par l'idée de la Vierge, nous éloigne de notre sujet. L'empreinte que, dans les représentations de la Mère du Verbe, l'art a gardée du siècle de Théodoric, de Justinien, de Boëce, de Cassiodore et de St Grégoire le Grand, est

1. St Basile, le législateur des moines de l'Orient, avait fait à Marie, dès le IVe siècle, un aussi beau culte d'invocation.

2. Sigonius, *de Regno Italiæ*, lib. I.

barbare et en complet désaccord avec les généreux efforts tentés par ces vaillants esprits.

Mais s'il en est ainsi dans tout l'Occident, des signes certains arrivent alors de l'Orient pour montrer que le grand art n'est pas mort; des images de sainteté partent des couvents de l'Athos et remettent sous les yeux du monde barbare quelques-uns des traits de la vraie beauté. C'est au VIe siècle sans doute que la Vierge de Sainte-Marie-Majeure arriva de l'Archipel dans la Péninsule. Cette Vierge est attribuée à St Luc, c'est-à-dire qu'elle est grecque, avec un accent oriental très-marqué, et qu'elle est une des mille reproductions, émanées probablement des couvents de la Montagne Sainte, d'un type primordial désormais imposé. Elle offre d'ailleurs un des plus remarquables exemplaires de cette nombreuse famille dont on retrouve à chaque instant les membres çà et là dispersés. Une ancienne tradition veut qu'elle ait été placée par Sixte III et même par Libère dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure. Ce serait alors de 432 à 440, ou de 352 à 366[1]. Il faut avancer cette date d'un ou de deux siècles, parce qu'avant le VIe siècle on ne saurait montrer de témoignages aussi nettement accusés de cet art

1. V. de Angelis, *Basilica Sanctæ-Mariæ-Majoris*, lib. XII, c. IV, p. 244. Cette Vierge aurait été d'abord placée au-dessus de la *Porta Regia*. Puis on la conserva dans le grand *Ciborium* de l'autel de Saint-Grégoire. Pie V permit à St François Borgia d'en faire prendre une copie, qui fut placée au noviciat des Jésuites, dans la chambre de St Stanislas de Kostka.

grec-orthodoxe, qui a sauvé du naufrage général le secret de la pure antiquité. Ce curieux tableau, entouré d'or et de matières précieuses, est relégué maintenant dans un impénétrable sanctuaire au sommet de l'autel de la somptueuse chapelle des Borghèse[1]. Ainsi placé, ce n'est plus qu'une relique. Presque toujours caché aux regards profanes, on ne le découvre qu'à certaines solennités, et même alors sous la lumière des cierges, il demeure inaccessible à toute investigation sérieuse. Mais des dégagements intérieurs, habilement ménagés dans l'épaisseur des murs, permettent d'approcher de la vénérable peinture et d'en pénétrer le mystère[2]. Ce tableau est peint sur un épais panneau de cèdre, fort endommagé dans plusieurs de ses parties, et les couleurs en sont très-assombries. La Vierge, vue presque de face et légèrement tournée vers la droite, est enveloppée dans un grand manteau ramené sur la tête, et qui couvre non-seulement les cheveux, mais le front tout entier. La forme du visage accuse la fermeté, la noblesse. Les traits sont réguliers, beaux, trop impassibles. Les yeux, grands ouverts et fendus en amandes, plongent avec calme dans les profondeurs du monde invisible. On a

1. Cette chapelle fut construite, au commencement du XVIIe siècle, par Paul V (Borghèse), qui, par cette construction, altéra l'harmonie primitive de l'antique basilique.

2. Dans un de mes récents voyages à Rome, j'ai dû à l'obligeance d'un de nos savants compatriotes, monseigneur Bastide, chanoine de Sainte-Marie-Majeure, de pouvoir étudier de très-près ce tableau.

beau s'y attacher, se placer devant eux à tous les points de vue, chercher à les attirer à soi, rien ne les peut distraire de leur mystérieuse contemplation. Le nez, dont le méplat est trop large, est tout à fait grec. La bouche est bien dessinée, les plis en sont fermes et fortement arqués; elle n'est pas souriante, elle est grave, sévère même, mais sans dureté. Il y a dans cette figure quelque chose de sculptural, de robuste, d'imposant, qui prouve que les moines-peintres de la Grèce ou de l'Orient, peut-être du couvent même d'Aghia-Labra[1], étaient les dignes descendants des anciens Hellènes. L'enfant Jésus, de son côté, est gauchement assis sur le bras de sa mère[2]. Il se retourne vers la Vierge, lève vers elle sa tête et ses yeux, et la bénit de la main droite[3]. Le regard a de la tendresse; mais les peintres grecs, jadis si éperdument épris du nu, s'en détournent désormais et le voilent avec rigueur jusque dans la divine enfance. Même dans les centres de plus en plus rares que n'a point envahis l'ignorance, l'orthodoxie enjoint à l'art de s'éloigner de la nature et de renoncer à l'humanité. Cette Vierge, qui, nous l'avons dit, démontre une origine grecque sous une influence orientale, a été pour Rome, au VIe siècle[4],

1. Le principal et le plus ancien des couvents du mont Athos.

2. Les deux mains de la Vierge sont ramenées l'une sur l'autre, la droite sur la gauche, et c'est sur le bras gauche que l'Enfant est assis.

3. La main gauche tient un livre.

4. C'est elle que St Grégoire le Grand promène de la basilique

ce que la Vierge des Odégores avait été pour Constantinople au ve, et, à défaut de cette dernière qui ne nous est pas parvenue, elle demeure comme un témoignage précieux de ce que fut l'art byzantin entre les mains d'artistes aussi soucieux des traditions classiques que fanatiques de controverse et d'orthodoxie religieuses. On a voulu faire de ce tableau le portrait authentique de la Vierge, reconnaître dans la main qui l'avait peinte la main même de St Luc, et Benoît XIV, résumant la croyance de l'Église, a dit : « Il n'est pas permis à un écrivain pieux de penser le contraire[1]. » Or, au point de vue du libre examen, et dès que l'on consent à dégager cette peinture de son cortége de miracles et des nuages mystiques qui l'entourent depuis plus de douze siècles, la question est aussitôt résolue que posée. On peut différer d'opinions sur l'époque précise qui l'a vue naître, et l'attribuer, soit au temps de St Grégoire le Grand, soit aux cinquante années qui l'ont précédé ou suivi ; mais tous ceux qui s'en rapportent au témoignage de leurs yeux sont unanimes à penser qu'elle ne peut guère remonter plus haut que le commencement du vi^e siècle, ni descendre plus bas que le commencement du viie [2]. On s'autorise, il est

Libérienne à la basilique Vaticane, pour obtenir la cessation de la peste, en 590. (V. Sigonius, *de Regno Italiæ,* t. II, lib. I.)

1. Ouvrage sur la canonisation des saints. — *Traité du peintre chrétien,* de d'Ayala, l. IV, cap. x, p. 2.

2. V. Lanzi, Manni, Piacenza, Lami, Tournefort, d'Agincourt, Ferrari, etc.

vrai, d'un texte de Théodore le Lecteur[1] pour nous conduire au moins jusqu'au ve siècle ; mais ce texte est douteux, puisqu'il n'a été invoqué contre les iconoclastes, ni par St Jean Damascène, ni par les Pères du deuxième concile de Nicée, et tous les textes d'ailleurs ne prouvent rien contre l'évidence de l'œuvre elle-même. La conformité de ce prétendu portrait et des descriptions de la Vierge données par Cédrénus, au XIe siècle[2], et par Nicéphore Calixte, au XIIIe [3], est également sans conséquence ; car ces auteurs ayant eu sous les yeux l'image attribuée à St Luc, ce n'est pas cette image qui est conforme à leurs écrits, mais ces derniers qui sont fidèles à la peinture. St Augustin, au contraire, déclare que personne ne connaît les traits de la sainte Vierge[4] ; et St Jérôme, pendant ses longue

1. Théodore le Lecteur, selon Fabricius et dom Ceillier, vivait au VIe siècle.

2. « Elle était de taille moyenne, les cheveux blonds, les yeux d'un brun clair, ni trop, ni trop peu fendus ; les sourcils longs, le nez médiocre, les mains longues, les doigts effilés. Elle aimait, pour ses vêtements, la laine qui avait conservé sa couleur naturelle. » (Sandini, *Hist. Famil. sacrœ,* c. VIII).

3. « Elle était de taille moyenne, bien que quelques auteurs la fassent un peu plus grande. Jamais on ne l'a vue rire, ni se troubler, ni se mettre en colère. Son teint rappelait la couleur du blé mûr, ses yeux vifs avaient des pupilles d'un brun tirant sur la nuance de l'huile d'olive ; ses sourcils, régulièrement arqués, étaient d'un beau noir ; le nez long ; les lèvres épanouies respiraient la douce suavité qui donnait tant de grâce à toutes ses paroles ; le visage, ni rond, ni allongé, était ovale ; les mains longues, les doigts effilés. » (Sandini, *ibid.*)

4. *Neque enim novimus faciem Virginis ex quâ natus est.* (*Traité de la Trinité,* lib. VIII, cap. V.)

investigations au milieu des lieux saints, ne découvre aucune trace des portraits de Marie. Quant à S[t] Luc, il avait été médecin, cela est mis hors de doute par l'affirmation de S[t] Paul; mais qu'il ait été peintre, l'antiquité chrétienne n'en dit mot, et avant le v[e] siècle au plus tôt personne ne paraît avoir eu l'idée de cette invention. Il eût été d'ailleurs impossible à cet évangéliste de faire le portrait de Marie dans la fleur de sa maternité divine : car s'il était hébreux, la loi de Moïse lui défendait les images ; et s'il était païen, il n'a été converti que par S[t] Paul, et n'a connu la Vierge que sexagénaire [1]. Respectons toutes les pieuses croyances, mais ne faisons pas d'une question de critique une affaire de foi. La Vierge est pour nous une âme, une idée, l'âme de toute pureté, l'idée de toute vertu. Chacun lui peut donner les traits que lui dicte sa foi. Le plus heureux parmi les peintres est celui qui a revêtu des formes les plus simples, les plus belles, les plus harmonieuses, la plus grande âme et la plus grande idée... Mais nous n'en sommes point là; et des Vierges byzantines aux Vierges de Raphaël, il nous reste à franchir le travail de neuf siècles entiers.

1. V. Trombelli. — V. aussi les *Bollandistes,* au 18 octobre, S[t] Luc, § IV, t. LVI, p. 295 et suiv. — V. enfin *la Vierge de S[t] Luc à Sainte-Marie-Majeure,* par M. l'abbé Anselme Milochau. — Plusieurs peintres de Madones prirent au moyen âge le nom de S[t] Luc. (Lanzi.)

SEPTIÈME SIÈCLE.

Les peintures ou les mosaïques consacrées à la Mère du Rédempteur par l'Italie du VIIe siècle nous attristent plus encore que celles du siècle précédent. C'est l'époque la plus sombre de la domination lombarde, et les figures qui devraient être la douceur même reflètent la tristesse, la dureté, la vie contemporaine presque dans son horreur. Entrez dans la basilique de Sainte-Agnès et regardez, à la voûte hémisphérique de l'abside, la sainte debout entre les papes Symmaque et Honorius[1]. Les artistes, ou plutôt les artisans grecs, auteurs de cette mosaïque, avant de venir à Rome, ont passé par Byzance et en ont rapporté l'amour du clinquant, l'abus du luxe, la

1. Cette basilique, élevée par Constantin sur le tombeau de Ste Agnès, avait été reconstruite par Symmaque (498-514) : *Absidam B. Agnetis, cui ruina imminebat et omnem basilicam renovavit.* Elle fut réédifiée de nouveau et décorée par Honorius Ier (625-650) : *Fecit et ecclesiam B. Agnetis martyris, milliario ab urbe tertio, via Nomentana, a solo, ubi requiescit, quam undique ornavit, et exquisivit, ubi posuit multa dona... Fecit absidam ejusdem basilicæ ex musivo.* (V. *les Mosaïques chrétiennes de Rome*, par M. H. Barbet de Jouy.)

dépravation du goût. Ils auraient dû s'arrêter en Grèce et y méditer les exemples qui s'y voyaient encore; ils ne l'ont point fait. La sainte, sous leurs mains ignorantes, ne pouvant attirer à elle par la grâce, par la beauté, par l'amour, prend à témoin de sa gloire l'éclat des vaines parures et la pompe du costume oriental. La tunique violette, au bas de laquelle se trouve un phénix, emblème de résurrection, est surmontée du laticlave d'or couvert de pierres précieuses [1]. La tête nimbée est coiffée d'une lourde tiare, resplendissante aussi de pierreries. Des tresses épaisses de cheveux blonds descendent de chaque côté des joues et s'alourdissent du poids de joyaux massifs en or, perles et saphirs. Mais sous cet appareil, où sont la sainteté, la jeunesse, qui excitèrent à un si haut point la vénération de l'Église? Où est ce noble corps, temple de Dieu, que ne purent profaner les regards profanes? Qu'est devenue la jeune âme qui vainquit l'épouvante immense, et que S[t] Damase a célébrée dans ses vers :

Viribus immensum parvis superasse timorem,
Nudam profusam crinem per membra dedisse,
Ne Domini templum facies peritura videret [2].

Assurément ce n'est pas la S[te] Agnès du IV[e] siècle,

1. Un voile blanc, sur lequel brille une étoile d'or, est jeté sur le bras gauche, et des deux mains la sainte porte un *volumen*. Des flammes ardentes, emblèmes de charité, sortent de terre, à l'endroit où posent les pieds de S[te] Agnès.

2. *Biblioth. Patrum*, t. III, p. 543.

si belle, si touchante, si entraînante dans sa foi ; c'est plutôt une impératrice de Byzance. Il y a là sans doute quelque chose de grand, d'impérieux, d'imposant ; mais ce triste visage, sévère et morne, ce long corps rigide, sans mouvement et sans vie, n'ont rien de la flamme et de l'enthousiasme qui font les saints.

Si la simple créature se tient dans des régions aussi inaccessibles aux efforts du peintre ou du mosaïste, que sera-ce du divin modèle sur lequel se sont formées toutes les vierges, que sera-ce de la Vierge ? On peut voir en quel triste état se présente la Mère du Verbe dans l'oratoire de Saint-Venance, attenant au baptistère de Saint-Jean-de-Latran[1]. La Vierge, entre S[t] Pierre et S[t] Paul[2], se montre à la voûte de ce sanctuaire, élevant les mains vers son Fils, qui apparaît au-dessus d'elle au milieu des nuages et entouré des anges. Cette mosaïque, exécutée vers l'an 640, sous le pontificat de Jean IV, prouve avec évidence l'absence complète des principes qui avaient guidé les peintres de l'antiquité

1. « *Fecit ecclesiam beatis martyribus Venantio, Anastasio, Mauro et aliis multis martyribus. Quorum reliquias de Dalmatia et Istria adduci præceperat et recondidit eas in ecclesia suprascripta juxta fontem Lateranensem, juxta Oratorium B. Joannis Evangelistæ...* » (Ciampini, *Vetera Monimenta,* t. II, pl. XXX et XXXI, p. 106 et 108 ; — D'Agincourt : *Hist. de l'Art,* Peinture, pl. XVII, 1).

2. D'autres saints se joignent également aux deux apôtres de chaque côté de la Vierge.

chrétienne. Cependant les catacombes étaient ouvertes encore et pieusement visitées; l'artiste qui a dessiné cette Vierge y était certainement descendu, il connaissait les vierges orantes des premiers siècles, mais il n'en comprenait plus ni la simplicité, ni l'esprit, ni la véritable grandeur. Les Vierges grecques de l'Athos, d'un autre côté, continuaient d'arriver à Rome, et l'on peut citer la Madone de Santa-Maria-in-Cosmedin comme une éloquente protestation contre la barbarie de l'art péninsulaire du VIIe siècle. Cette Vierge est largement peinte : les traits en sont réguliers et beaux, massifs et immobiles, très-impersonnels, sans grande expression de tristesse ou d'amour, mais nobles, recueillis et d'un grand caractère [1]. Ainsi la Grèce ne cesse d'affirmer ce que l'Italie semble avoir complétement oublié; les moines de l'Athos recherchent et conservent les antiques traditions, qui sont lettre morte partout ailleurs.

Mais si, dans l'Occident chrétien, l'âme humaine ne se montrait pas plus éloquente et plus émue dans les représentations figurées qu'elle se donnait à elle-même de l'humanité de la Vierge, elle n'en était pas pour cela moins confiante dans l'intercession de la Mère de Dieu [2]. La ferveur était grande, et les

1. Cette peinture a subi malheureusement de nombreuses restaurations.

2. St Martin Ier échappe miraculeusement à la mort par l'intervention de la Vierge. C'est à l'image de Sainte-Marie-Majeure que

œuvres, les vertus, la sainteté, surtout la virginité, venaient à chaque instant consoler de l'abaissement des arts et rendre l'espérance. Les deux capitales du monde, Rome et Constantinople, étaient les deux centres principaux du culte de Marie, et les plus grands esprits, les plus puissants personnages, mirent alors leur gloire à provoquer l'enthousiasme des multitudes pour ce culte de prédilection. On peut presque dire que l'histoire des honneurs rendus à la Vierge fut l'histoire même du christianisme [1]. En ces temps malheureux, l'idée toujours présente de la Mère du Verbe charme surtout les solitudes monastiques où viennent se réfugier tant d'âmes généreuses échappées à la terre : Ste Osmanie, contemporaine et compatriote de St Columban ; Ste Fare, digne sœur de St Faron, évêque de Meaux ; Ste Gertrude, que Dagobert favorisa dans sa vocation pour le ciel [2] ; Ste Eusébie, abbesse de Hamaige, dans le diocèse d'Arras ; Ste Aure, que St Ouen déclarait être « une fille digne de Dieu, » et que St Éloi mit à la tête du monastère qu'il fonda à Paris dans sa propre maison [3] ; Ste Beuve, et Ste Dode sa fille, abbesses tour à tour du couvent que St Baudri, leur

St Serge Ier rapporte le principal honneur de la procession des Rogations.

1. Chaque pape voulait dédier à Marie un monument nouveau. St Boniface IV, un des successeurs immédiats de St Grégoire le Grand, reçoit de l'empereur grec Phocas le Panthéon d'Agrippa, et le consacre aussitôt à la Vierge et aux martyrs.

2. Ste Gertrude fut abbesse de Nivelle, en Brabant.

3. Près de l'église Saint-Martial (631).

frère et leur oncle, avait élevé dans un des faubourgs de Reims, sous l'invocation de la Vierge ; Ste Éthelrède, qui, dans son monastère d'Ely, donna à la vie monastique en Angleterre un si puissant élan ; Ste Bertille et ses filles, Ste Waltrude[1] et Ste Aldegonde[2] ; Ste Bathilde, reine de France[3], digne émule de St Ouen et de St Éloi ; Ste Salaberge, et Ste Austrude sa fille, abbesses à Laon ; Ste Édelburge, fille du roi des Est-Angles, abbesse du monastère de Faremoutier, dans la forêt de Brie ; Ste Begue[4], qui forma tant de vierges à la perfection ; Ste Angadrème, qui reçut le voile des mains de St Ouen[5] ; Ste Dympne, vierge et martyre royale d'Irlande ; Ste Vénéfride,... et tant d'autres vierges illustres que l'Église a voulu adopter parmi ses saints. C'est, comme on voit, d'Occident surtout, de France, d'Angleterre et d'Irlande, qu'arrivent à Rome des récits merveilleux de sainteté. La virginité étant la règle suprême de tous les ordres religieux, c'est sous le patronage de la Vierge que se forme la sainte fraternité de ces institutions. La chasteté, l'obéissance, la pauvreté, le sacrifice, toutes les vertus dont ces saintes femmes faisaient profession en

1. Ste Waltrude est patronne de Mons, en Hainaut.

2. Ste Aldegonde fonda le monastère de Maubeuge, dont elle fut la première abbesse.

3. Femme de Clovis II et mère de Clotaire III, de Childéric II et de Thierry III. Elle fonda l'abbaye de Chelles.

4. Sœur de Ste Gertrude de Nivelle, fondatrice du couvent d'Ouden-sur-Meuse.

5. Ste Angadrème est patronne de Beauvais.

renonçant au monde, trouvaient leur idéal absolu dans Marie. Guidés par ce divin modèle, les Pères du désert avaient triomphé déjà de la corruption païenne, et les religieux de l'ordre de Saint-Benoît avaient vaincu la rudesse germanique. Au cœur même de la Péninsule, une femme aussi fait reculer la barbarie. Théodelinde, reine des Lombards, adoucit les mœurs de son peuple, et sous sa bienfaisante influence l'Italie se reprend à espérer. Une grâce particulière et comme un souffle avant-coureur de la galanterie chevaleresque émanent des récits que les écrivains contemporains nous ont conservés de l'entrevue de Théodelinde avec Agilulphe, duc de Turin, qu'elle s'était elle-même choisi pour époux. On croit voir poindre déjà l'héroïsme et les amours des paladins. Des mœurs plus humaines, plus douces, semblent en train de naître... Hélas ! ce n'est qu'une lueur ; l'influence bénie de la femme et surtout de la Vierge n'en peuvent faire jaillir de clartés, et tout rentre aussitôt dans la nuit la plus sombre.

HUITIÈME SIÈCLE.

S[t] Serge I[er] ouvre le VIII[e] siècle en plaçant sous l'invocation de la Vierge l'église de Santa-Maria-in-via-Lata, qu'il élève dans l'ancienne région des *Septa*, à l'endroit même où avait habité S[t] Paul. Des processions publiques sont instituées au chant des litanies de la Vierge, et l'on inaugure par de grandes solennités les fêtes de l'Annonciation et de l'Incarnation, de la Nativité, de la Purification, de l'Assomption. Jean VII reconstruit encore une fois la basilique de Sainte-Marie-Majeure, de nouveau compromise par un incendie. Il consacre un oratoire spécial à la Vierge dans la basilique de Saint-Pierre, et s'inscrit au pied de l'autel en y gravant ces mots :

Joannes indignus episcopus fecit
Beatæ Dei Genitricis servus.

Une Vierge en mosaïque, provenant de cet oratoire, est conservée dans la sacristie de Sainte-Marie-in-Cosmedin [1]. Il en est de cette mosaïque comme de toutes

1. Elle a été donnée à cette sacristie en 1639. Elle faisait partie d'une *Adoration des Mages*.

celles qui appartiennent à ces basses époques[1]; elle dénote une foi vive, mais qui cherche vainement un langage intelligible dans les arts du dessin, et qui, au lieu d'y trouver les éléments de la douceur et de l'amour, n'y rencontre que l'expression de la rigueur et de l'âpreté. La Vierge apparaît encore sur un autre fragment tiré du même sanctuaire[2]. Elle est debout, les mains jointes et levées au ciel, immobile et comme abîmée dans la grande douleur qui l'oppresse. Que d'angoisses dans sa prière, et combien dans cette figure dépourvue de beauté on sent de misères et de désolation! Ce qu'il faut retenir surtout de pareils monuments, c'est impulsion qui poussait les hommes, dans ces temps difficiles, à se placer constamment sous l'égide et sous la sauvegarde de la Mère de Dieu.

Toutes les Vierges peintes à Rome ou ailleurs en Italie pendant le VIIIe siècle continuent de souffrir du double despotisme des rois barbares et des empereurs d'Orient, qui se livrent alors leurs derniers combats dans la Péninsule. Elles sont la représentation fidèle

1. V. la mosaïque qui revêt la voûte hémisphérique de l'église élevée par Adrien Ier sous l'invocation de St Théodore, sur les ruines du temple de Vesta. — V. aussi la mosaïque du *Triclinium* du palais du Latran, transportée sous Benoît XIV dans une tribune attenant à la *Scala Santa,* sur la place de Saint-Jean-de-Latran

2. V. Dionysius, *Vaticanæ basilicæ cryptarum monumenta,* Rome, 1773, in-fol., pl. XVIII, p. 44; et d'Agincourt, *Hist. de l'Art,* Peinture, pl. XVII.

de cet art byzantin, art hybride, qui procède à la fois de la Grèce, de Constantinople et de Rome; qui subit en même temps l'énervante contagion de l'Orient et l'implacable influence des barbares; qui contient à l'état latent les traditions des belles époques, paralysées et sans force d'expansion; qui ne s'adresse aux yeux que par une sorte d'immobilité magnétique, et qui engourdit l'âme en la glaçant d'épouvante. La peinture des catacombes, tout à coup transportée à Byzance sans avoir eu le temps de s'acclimater à Rome, passant ainsi subitement de la cité sombre dans le pays du soleil, reçut un choc violent, irrésistible. Elle fut éblouie par le luxe asiatique qui régnait sur les rives du Bosphore; et la vieille Rome, partageant cet éblouissement, rejeta son ancienne parure pour en revêtir une nouvelle, tout imprégnée des émanations de l'extrême Orient. Heureusement l'art chrétien des premiers siècles, en émigrant à Constantinople, passa par Athènes, et les peintres byzantins, tout préoccupés qu'ils furent du caractère immuable et radieux du génie de la Perse, de l'Égypte et de l'Inde, recueillirent, comme un germe de renaissance, les principes de liberté déposés par les maîtres classiques dans leurs œuvres immortelles. De leur côté, les barbares intervinrent dans cette transmission de mouvement et d'idées, et en étouffant de leurs mains grossières toute aspiration vers le beau, ils marquèrent de leur rudesse ce luxe et cette dépravation, que les descendants dégénérés de Polygnote

et d'Apelles semblaient avoir empruntés aux antiques dynasties sassanides. Les décorations étincelantes des absides byzantines rappellent les descriptions fameuses de Ninive, de Babylone et de Persépolis; mais sur cet éclat extérieur un art plus haut a posé son empreinte, et dans les monuments que nous avons rappelés il est impossible d'accorder une prééminence exclusive aux éléments de dissolution que portait avec lui le vieil et voluptueux Orient. Les Vierges qui président aux mystères, dans les basiliques du VIe, du VIIe et du VIIIe siècle, reflètent avec fidélité les époques qui les ont vues naître; elles expriment la dureté presque sauvage d'un âge de fer et de sang, répètent le désespoir et la désolation de temps vraiment épouvantables. Est-ce de pareilles images qu'Ézéchiel aurait pu dire : « Les filles d'Israël, frappées de ces émouvantes représentations, se laissent emporter à la concupiscence de leurs yeux, et conçoivent une folle passion pour les Chaldéens?... » Assurément non. Et si un nouveau Jérémie avait été tenté de s'écrier que de semblables peintures sont « une coupe d'or dans la main du Seigneur, » il aurait à coup sûr ajouté aussitôt : « Mais la terre ne s'y est point enivrée, et les nations, en buvant de son vin, ont senti l'amertume des douleurs qui les agitaient[1]. »

Cependant les multiples influences qui pesaient

1. Voici les paroles mêmes de Jérémie : « Babylone est une

sur l'art d'une façon si fâcheuse depuis le commencement du ve siècle sont en train de se modifier, sinon de disparaître encore pendant le VIIIe. Astolf dégage l'Italie du joug oriental; Pépin l'affranchit ensuite de la domination lombarde [1]; Charlemagne enfin, complétant l'œuvre de Pépin, fonde le pouvoir temporel des papes, et reçoit en échange l'investiture de l'empire d'Occident. A l'heure même où ces événements s'accomplissent, les iconoclastes, patronnés par l'empereur Léon III [2], consomment l'irrévocable rupture entre Rome et Constantinople. Ces hérésiarques impitoyables, oubliant l'enseignement que l'Église avait prodigué avec tant d'éloquence dans les cimetières chrétiens des premiers siècles, osèrent défendre au christianisme tout commerce avec les arts. Ils crurent plaire à Dieu en se privant dans ses temples d'une source de nobles émotions. Sous prétexte de retour à la pureté des temps apostoliques, ils méconnurent l'enseignement qu'avaient donné les disciples immédiats des apôtres. Alors la papauté, se ressouvenant qu'il est de l'essence même du christianisme de préconiser tout ce qui est beau, fit avec les arts du dessin une alliance plus étroite encore que par le passé. La peinture, qui

coupe d'or dans la main du Seigneur; elle a enivré toute la terre. Les nations ont bu de son vin et elles ont été agitées. »

1. On voit alors le pape Étienne III (752-757) promener dans les rues de Rome l'image de Sainte-Marie-Majeure et la présenter au peuple comme un *palladium* contre les barbares.

2. L'Isaurien.

s'était depuis quatre siècles partagée entre Rome et Constantinople, vint se fixer de préférence en Italie. Mais au point d'avilissement où elle était tombée, il lui fallait quatre autres siècles avant que de renaître, et elle dut conserver pour un long temps encore son caractère byzantin.

Malheureusement aussi pour l'art, l'Église, dans l'exaltation de son triomphe politique, délaissa complétement les catacombes. Toute préoccupée de réparer les ruines des invasions, elle acheva de transporter les reliques des martyres dans les basiliques élevées à ciel ouvert, et détourna la foule des pèlerins des antiques hypogées souterrains. Adrien Ier rétablit cinquante édifices consacrés au culte, et Léon III s'appliqua à leur donner une nouvelle magnificence. Cependant, jusqu'à la fin du VIIIe siècle et même jusqu'au commencement du IXe, on voit des noms, des vœux, des prières, consignés çà et là près des tombes illustres. On rapporte même encore à cette époque des fresques empreintes de ferveur et de foi dans les catacombes... Par exemple, au-dessus d'un sépulcre qui servait d'autel dans une ancienne crypte du cimetière de la Madonna della Stella [1], on remarque la Vierge qui se tient, en compagnie de St Smaragdus [2], aux

1. Ce cimetière, qui se trouve sous l'église du même nom, à vingt kilomètres de Rome, près d'Albano, a été exploré par d'Agincourt en 1782. (*Hist. de l'Art,* t. V, p. 7.)

2. St Smaragdus, qui avait été le digne compagnon de Ste Cyriaque et de St Large, fut martyrisé comme eux en 303

côtés de Notre-Seigneur[1]. Elle est couronnée d'un nimbe d'or, au-dessus duquel on lit, en lettres latines : MITER THEV ; un long manteau, pauvrement drapé, l'enveloppe tout entière ; elle porte la main droite à sa poitrine, et avance la gauche vers le Sauveur pour lui recommander son Église. L'intention est bonne ; pourquoi faut-il que le dessin soit impuissant à la bien rendre ?... Plusieurs autres Vierges de la même époque se trouvent aussi dans les cimetières de Sainte-Cyriaque et de Sainte-Priscille. Dans l'une de ces peintures notamment[2], on voit Marie, MP ΘV (Μήτηρ Θεοῦ), debout et dans l'attitude de l'orante, entre Ste Cyriaque et Ste Catherine d'Alexandrie, vêtue d'une tunique violette et d'un manteau rose, la tête couverte d'un voile bleu doublé d'un autre voile blanc, sorte d'*orarium*[3] qui formait la coiffure des vierges et qui entourait sévèrement le visage et le cou. Sous ce costume rigide, la figure, quoique mal proportionnée, prend un caractère imposant. Les yeux, ouverts et démesurément grands, semblent s'illuminer par le rayonnement du monde

1. Boldetti a publié cette peinture (*Osservaz. sopra i cimit.*, p. 558), que M. Savinien Petit a reproduite pour l'ouvrage de M. Péret.

2. (V. M. Péret, *Catacombes.*, t. III, pl. XXXVIII.) Cette peinture fut découverte par d'Agincourt en 1780. Elle ne peut guère avoir été exécutée postérieurement à la fin du VIIIe siècle, puisqu'il est démontré maintenant que, dès le commencement du IXe, les catacombes cessèrent d'être visitées.

3. Pelliccia, *de Christ. eccles. politia,* t. IV, p. 122.

invisible. Par malheur le regard est exagéré plutôt qu'expressif, et d'ailleurs les autres traits du visage lui répondent mal, ou plutôt ne lui répondent pas du tout. S[te] Cyriaque, de son côté, SCA CYRIACE, vêtue d'une tunique verte et d'un manteau jaune, et coiffée aussi d'un épais voile bleu, est inerte et sans la moindre animation. Quant à S[te] Catherine, SCA CATHARINA, elle porte, en mémoire de sa grande naissance, un costume presque royal ; sa tête, avec ses bandeaux blonds ornés de perles, exprime quelque chose de jeune et de presque charmant, qui semble promettre encore à la peinture des jours heureux. Mais ce ne sont là que de pâles éclaircies, car tout à côté et presque à la même heure paraissent une S[te] Cécile [1] et une autre sainte [2], qui démontrent l'abaissement autant que l'ignorance... Voici également, sous les dehors de la plus déplorable décadence et telles qu'elles furent peintes aux approches de l'an 800 dans le cimetière de Sainte-Priscille et dans les souterrains de l'église de Sainte-Pudentienne, les deux filles du sénateur Pudens, d'une part avec leur aïeule [3],

1. V. M. Péret, *Catacombes*, t. III, pl. XXXIX et XL.

2. *Ibid.*, t. III, pl. XL. Cette sainte est coiffée de la *mitra* ou *mitrella*, qui, suivant S[t] Isidore de Séville, était la coiffure des femmes dévouées à Dieu. (Orig., l. XIX, c. XXXI.)

3. *Ibid.*, t. III, pl. XIII. S[te] Praxède et S[te] Pudentienne, filles de Pudens, étaient, nous l'avons vu, petites-filles de S[te] Priscille. — Cette peinture, au temps de S[t] Charles Borromée, a été transportée dans la crypte de Sainte-Praxède.

et d'autre part en compagnie de S[t] Pierre [1]. Ces tiares surchargées de pierreries, ces agrafes d'or, ces tuniques brodées, ces mitrelles étincelantes, ces abondantes chevelures blondes, qui se déroulent sans ordre et sans grâce sous un encombrement de perles fines et de pierres précieuses, sont d'irrécusables témoins de la dépravation du goût et des mœurs. Et cependant, à travers tout ce luxe asiatique, qui paralyse l'art et en arrête les aspirations, se montrent toujours des intentions bonnes et saintes.

Ces Madones, malgré la froideur, l'insignifiance et la monotonie de leurs traits, ont dans le regard une limpidité qui laisse transparaître le calme et la sérénité de leur âme. C'est que, dans ce VIII[e] siècle, si tourmenté, si bouleversé, où paraît en même temps un nouvel ordre politique et religieux, les nobles figures de femmes ne font pas un seul instant defaut. On se répétait d'Occident en Orient ces belles vies de saintes, qui continuaient dans l'Église des traditions déjà presque huit fois séculaires. On se rappelait avec admiration la reine S[te] Cuthberge [2], qui avait changé son bandeau royal contre le voile des vierges ; S[te] Austreberte, fille du comte palatin Badefroi, fondatrice du couvent de Pavilly, dans le pays de Caux ; S[te] Gudule, fille de S[te] Amalberge et petite-nièce de Pépin, une des

1. V. M. Péret, *Catacombes,* t. III, pl. XII. Cette peinture est en mosaïque. Elle se trouvait près du puits où S[te] Pudentienne ensevelissait les martyrs.

2. En Angelterre.

vierges les plus honorées de Charlemagne [1]; S[te] Pegue, dont les vertus venaient d'édifier Rome et l'Italie [2]; S[te] Odile, fille d'Adalric, duc d'Alsace, et fondatrice de l'abbaye de Hohenbourg; S[te] Berthe, abbesse de Blangy, en Artois; l'Écossaise S[te] Kentigerne, mère du saint abbé Foélan; S[te] Eugénie, qui avait succédé à S[te] Odile, sa tante, dans le gouvernement de Hohenbourg; S[te] Withburge, fille du roi des Est-Angles; S[te] Marine, dont la vie pénitente, en Bythinie, faisait l'admiration des Pères du désert; S[te] Glossine, abbesse de Metz; S[te] Sigouleine, abbesse du couvent de Troclar, en Albigeois; S[te] Opportune, abbesse de Montreuil, en Normandie; S[te] Walburge et S[te] Lioba, sages autant que savantes, qui, avec S[t] Boniface évêque de Mayence, avaient été pour l'Allemagne de véritables apôtres; S[te] Frideswide, patronne d'Oxford, où elle élevait un monastère sous l'invocation de Marie. Toutes ces images de vierges devraient répandre la douceur de leurs traits sur une époque remplie de violences et de bouleversements. Malheureusement la peinture était impuissante à refléter des beautés d'un tel ordre; elle n'en recueillit que l'austérité, la grâce lui en fut inaccessible.

1. S[te] Gudule est patronne de Bruxelles.

2. S[te] Pegue, vierge anglaise, sœur de S[t] Guthlac célèbre ermite de Croyland, descendait des rois de Mercie. Elle fit un pèlerinage au tombeau des Apôtres, et mourut à Rome, en 725.

NEUVIÈME SIÈCLE.

La fin du VIIIe siècle et le commencement du IXe promettent presque d'être une renaissance, mais sont aussitôt suivis de nouvelles rigueurs et de nouvelles obscurités. L'empire d'Occident, un moment rétabli dans son antique institution, s'écroule dès que disparaît l'homme prodigieux qui l'avait fondé. Charlemagne meurt, et à l'unité, à l'ordre, succèdent aussitôt la division, l'anarchie. Cependant une nouvelle situation apparaît dans la Péninsule, situation pleine de périls et de troubles dans le présent, mais destinée à devenir un jour d'une grande fécondité. La papauté temporelle intervient dans la lutte. Établie par Constantin, anéantie par l'influence orientale autant que par les invasions, affranchie par Pépin, dotée par Charlemagne et constituée dès lors à l'état de puissance, il faudra la compter désormais parmi les éléments principaux de l'équilibre politique. L'Italie, après s'être débattue pendant quatre siècles aux mains des barbares, va se trouver aux prises avec les empereurs d'Occident, et les papes seront pour elle tour à tour le lien de l'indépendance

et la cause de nouvelles invasions. Les personnages vont changer de langage et de noms, mais le drame demeurera impitoyable et sanglant comme par le passé.

Quant au rôle de la femme dans cette société si profondément agitée, il continue d'être bienfaisant et civilisateur. Les vierges du IXe siècle ne se contentent pas de chercher dans les cloîtres des refuges inaccessibles aux bruits du monde, elles vont courageusement au-devant de la mort ; la prière et la pénitence ne leur suffisent pas, il leur faut le martyre, et de généreuses victimes viennent prendre rang dans les calendriers chrétiens. C'est ainsi que, à côté de vierges et de femmes dignes du ciel, à côté de Ste Alfrède [1], dont la pénitence et la charité passionnèrent l'Angleterre ; de Ste Ide, une des vives lumières de l'Église naissante d'Allemagne ; de Ste Maure, dont les reliques firent tant de miracles dans l'abbaye de Saint-Martin, à Troyes ; de l'impératrice Ste Théodore [2], qui mit fin aux crimes des Iconoclastes et qui, aidée de St Méthode, rétablit les images dans l'église même de Sainte-Sophie [3] ; se placent : Ste Solange [4], qui fit à la chasteté le sacrifice

1. Fille d'Offa, roi des Merciens.

2. Femme de l'empereur d'Orient Théophile, et mère de l'empereur Michel III, pendant la minorité duquel elle gouverna seule.

3. Cette cérémonie eut lieu à Constantinople le premier dimanche du carême, et fut rappelée par une fête que l'on célébra sous le nom d'*Orthodoxie*.

4. A Bourges.

de sa vie; Ste Flore, Ste Marie, Ste Munillo, Ste Alodie et Ste Colombe, décapitées de 850 à 861 par les Maures d'Espagne ; Ste Osithe, reine des Est-Angles, massacrée par les Danois en 870 ; Ste Ebbe et ses compagnes qui, en Écosse, vers le même temps, se mutilèrent elles-mêmes le visage pour échapper aux brutalités des envahisseurs et furent brûlées vives dans leur monastère de Coldingham... On peut presque dire aussi qu'à partir de Charlemagne les femmes prennent rang dans les lettres, et qu'elles ont, dans la société du moyen âge, une part de plus en plus considérable. Alcuin, dont la plume célébra le culte de la Vierge [1], compte parmi ses disciples les filles et les nièces de l'empereur. Les écoles, qui se multiplient à Rome, à Ravenne et dans toutes les villes de la Pentapole et de l'Exarchat, ne sont pas fermées au zèle et à l'émulation des femmes. Les corporations, qui surgissent également de toutes parts et qui introduisent dans la Péninsule les premiers éléments de la commune, ouvrent de leur côté à l'exaltation patriotique et religieuse des femmes une carrière de plus en plus féconde. Cette fécondité, il est vrai, n'est encore que morale, et il faudra plusieurs siècles avant qu'elle amène pour l'art des résultats heureux. En ces temps-là cependant les pompes extérieures ne faisaient pas défaut. Partout

1. Alcuin défendit le culte de la Vierge contre Félix d'Urgel et Elipant, apôtres du Nestorianisme. Les conciles de Narbonne, de Ratisbonne, de Francfort, d'Aix-la-Chapelle et de Rome, prononcèrent en faveur d'Alcuin.

s'élevaient des églises dédiées à la Vierge, et la dévotion y conduisait en foule les peuples empressés. Roland avait consacré son épée à Notre-Dame de Roc-Amadour; et dans cette vallée de Roncevaux, toute retentissante encore des chants de guerre contre les ennemis de Jésus-Christ, la mort du héros avait fait sortir de terre, comme par enchantement, un sanctuaire à la Mère de Dieu... C'est en ce IXe siècle que Paris, assiégé par les Normands, se place sous la garde de Notre-Dame. On promène la statue de la Vierge autour des remparts; les archers, en lançant leurs traits, invoquent *la bonne Sainte Marie;* et chaque fois que les assiégeants sont repoussés, la ville s'illumine de flambeaux de cire blanche, en l'honneur de Notre-Dame de la Délivrance... Les Normands eux-mêmes, en s'établissant en France, se dévouent à Madame Sainte Marie, et lui élèvent, à Bayeux, à Évreux, à Rouen, des temples fameux... De même à Constantinople, une image célèbre de la Vierge appelée *Nicopeia* (Distributrice de la victoire) est portée processionnellement par l'empereur pendant la guerre, et vénérée en temps de paix, dans la basilique du Phare, comme gardienne de la cité... A Rome enfin, la Vierge de Sainte-Marie-Majeure apparaît de nouveau dans une procession solennelle, et met en fuite un énorme dragon qui, selon la légende, s'élançait chaque jour des ruines de la ville des Césars sur la ville des papes [1]...

1. St Léon IV (847-855), en souvenir de ce bienfait, institua

Et malgré ce culte, qui, de l'Occident à l'Orient, éclaire la conscience humaine et incline vers la Mère du Rédempteur l'âme de la chrétienté, l'image de la Vierge va continuer pendant plus de trois cents ans encore à s'envelopper d'obscurité. Cette obscurité cependant s'éclairera çà et là de lumières assez vives, pour que le regard attentif puisse ne jamais perdre le fil de la tradition.

Au commencement du IXe siècle, la Vierge est deux fois représentée à Rome, sur le grand arc de l'église des Saints Nérée et Achillée. D'une part, il est vrai, c'est dans l'Annonciation, et de l'autre c'est dans la Nativité ; mais la Mère du Verbe s'y montre tellement immobile et rigide, tellement à l'état d'abstraction et de symbole, qu'elle ne relève pas plus de l'histoire évangélique que de la nature et de la vie [1].

Peu d'années après, vers 820, on retrouve, à Rome encore, la Vierge, mais alors comme sujet principal à la voûte de l'abside, dans l'église de Santa-Maria-della-Navicella [2]. Elle est assise sur une riche *cathedra*, porte sur ses genoux l'Enfant divin, et le présente à l'adoration des anges qui se tiennent de chaque côté.

une procession dont on trouve la description détaillée dans Marangoni : *Storia dell'antichissimo oratorio di San-Lorenzo nel patriarchio Lateranense*.

1. Entre cette Annonciation et cette Nativité se trouve la Transfiguration. — Ces mosaïques furent exécutées sous le pape Léon III, avant l'année 816 par conséquent. (V. Ciampini, *Vetera monimenta*, t. II, pl. XXXVIII, p. 125; et d'Agincourt, pl. XVII, *Peinture*, 10.)

2. Ou Santa-Maria-in-Domnicâ (V. Ciampini, *ibid.*, t. II, pl. XLIII et XLIV, p. 142; et d'Agincourt, *ibid.*, pl. XVII, 15).

Aux pieds de la Madone est agenouillé le pape Pascal Ier [1], qui avait édifié cette église [2]; et dans l'inscription suivante, écrite en vers latins, on retrouve l'esprit et la dévotion de l'époque : « Il y a quelque temps que cette maison tombait en ruines, maintenant elle brille à toujours de l'éclat varié des métaux, et sa gloire resplendit telle que Phébus dans l'univers, quand il se dégage des voiles ténébreux de la nuit obscure. Vierge Marie, c'est pour toi que le vénérable pontife Pascal a bâti avec joie cette demeure, qui vivra dans les siècles [3]. » Pascal Ier a dit vrai. Pendant que tant d'autres monuments de beaucoup postérieurs ont cessé d'exister, son église et sa mosaïque ont triomphé de la ruine et sont venues jusqu'à nous sur les solitudes du Cœlius; non pas, à la vérité, pour témoigner en faveur du goût de son temps, mais pour démontrer que, d'âge en âge, l'amour n'a cessé d'incliner les hommes en présence de la Vierge, comme au pied de la croix. Cette Vierge

1. (817-824.)

2. Le monogramme de ce pape se trouve rappelé dans le médaillon central, au milieu des guirlandes de feuillages qui entourent cette mosaïque.

3. M. Barbet de Jouy, dans les *Mosaïques de Rome,* a relevé avec soin cette inscription :

ISTA DOMVS PRIDEM FVERAT CONFRACTA RVINIS
NVNC RVTILAT IVGITER VARIIS DECORATA METALLIS
ET DECVS ECCE SVVS PLENDET CEV PHOEBUS IN ORBE
QVI POST FVRVA FVGANS TETRAE VELAMINA NOCTIS
VIRGO MARIA TIBI PASCHALIS PRAESVL HONESTVS
CONDIDIT HANC AVLAM LAETVS PER SAECLA MANENDAM.

et cet enfant Jésus, malgré leurs proportions insensées, ces groupes d'anges aussi, en dépit de l'ignorance qui force le peintre à faire appel à notre imagination beaucoup plus qu'à nos yeux, semblent néanmoins présager des temps moins durs. On reconnaît dans cet archaïsme et dans cette symétrie le type primordial auquel la Renaissance elle-même conformera ses inspirations. Seulement elle fera appel à la nature aussi bien qu'à la foi, et ses œuvres, tout en restant ferventes, prendront racine en même temps dans la vérité et dans la beauté.

On est saisi des mêmes sentiments de tristesse et d'espérance devant la mosaïque de l'église Sainte-Praxède[1], également exécutée sous le pontificat de Pascal Ier, ainsi que le prouve encore cette inscription : « Cette demeure pieuse brille de l'éclat des métaux variés, par les soins du souverain pontife Pascal ; il plaça sous ces murs les corps de plusieurs saints, celui de Praxède, aimée du Seigneur dans les cieux, leur donnant la sépulture, pour la gloire du siége apostolique, avec confiance de mériter par eux l'accès du céleste séjour[2]. » Soit qu'on regarde, sur l'arc

1. V. Ciampini, *Vetera monimenta,* t. II, pl. XLV, p. 144 ; et d'Agincourt, *Peinture,* pl. XVII, 11.

2. EMICAT AVLA PIA E VARIIS DECORATA METALLIS
PONTIFICIS SVMMI STVDIO PASCHALIS ALVMNI
PLVRIMA SCORVM SVBTER HAEC MOENIA PONIT
PRAXEDIS DNO SVPER AETHRA PLACENTIS HONORE
SEDIS APOSTOLICAE PASSIM QVI CORPORA CONDENS
FRETVS VT HIS LIMEN MEREATVR ADIRE POLORVM

triomphal et à la voûte de l'abside, les vierges sacrées Praxède et Pudentienne, qui se détachent de la foule des serviteurs de Dieu dans la cité sainte entrevue par St Jean [1]; soit que l'on considère, dans la chapelle de Sainte-Zénon [2], la vierge Marie assise avec l'enfant Jésus dans ses bras [3], tandis que Ste Agnès vient, en compagnie des deux filles de Pudens, apporter des couronnes à la Mère du Sauveur; toujours on est frappé par la même pauvreté d'invention et par la même monotonie d'ordonnance, toujours les mêmes personnages perpendiculaires se reproduisent sans autre

1. Les deux saintes, vêtues du laticlave d'or, portent leurs couronnes sur un linge blanc. Leurs traits ne sont pas sans régularité. Ce sont des figures vraiment byzantines. Ces mosaïques ont beaucoup perdu de leur caractère par suite des restaurations. Une autre mosaïque, également tirée de l'Apocalypse de St Jean, fut exécutée vers le même temps dans l'église d'Aix-la-Chapelle, sans doute aussi par des artistes venus de Grèce ou de Constantinople. (V. Ciampini, *Vetera monimenta*, t. II, pl. XLI, p. 134; et d'Agincourt, pl. XVII de la Peinture, 12.)

2. Cette chapelle renferme, depuis le XIIIe siècle, la colonne de la Flagellation, rapportée d'Orient par le cardinal Jean Colonna.

3. L'enfant Jésus, coiffé de rayons d'or, bénit le monde de la main droite et tient de la main gauche un *volumen* sur lequel on lit : EGO SVM LVX. (Jean, VIII, 12.) La tête de la Vierge est entièrement enveloppée dans une lourde draperie bleu foncé, presque noire et bordée de blanc, ce qui exagère encore la dureté de la face. On lit, à côté, le monogramme MP ΘV (Μήτηρ Θεοῦ). Ste Agnès, Ste Praxède et St Pudentienne sont ainsi désignées : SCA AGNES, SCA PRAXEDIS, SCA PVDENTIANA. Cette Vierge est bien conforme aux monnaies byzantines. Une série de médaillons de saints et de saintes entoure le sujet principal.

intérêt que la grandeur imposante, la naïveté et la simplicité du caractère.

C'est encore au pape Pascal Ier qu'on doit la mosaïque qui décore la voûte de l'abside, dans l'église de Sainte-Cécile-in-Trastevere[1]. Au sommet, la Vierge est entourée du chœur des vierges qu'accompagnent aussi les anges. Plus bas, le Christ est escorté de St Pierre et de St Paul, de Ste Agathe et de Ste Cécile, de St Valérien et de Pascal Ier lui-même, tandis que de chaque côté s'avancent les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse. Le sol sur lequel posent tous ces personnages est émaillé de fleurs, et on lit dans une inscription écrite en lettres d'or sur un fond bleu : « Cette spacieuse demeure brille de l'éclat varié des métaux dont elle est fabriquée. Jadis elle s'affaissait sous les ravages du temps, celui qui l'a raffermie est le grand pontife Pascal, qui a réédifié la maison du Seigneur... Il s'est plu, pour l'amour de Dieu, à réunir ici les saints corps de Cécile et de son compagnon. Ici la jeunesse brille en sa fleur, et Rome joyeuse triomphe en voyant glorifiés pour l'éternité ces corps bienheureux, qui jadis reposaient dans les catacombes[2]. » Il

1. « Pascal construisit un monastère en l'honneur des vierges et martyres Agathe et Cécile, près de son église. » (Livre pontifical.)

2. HAEC DOMVS AMPLA MICAT VARIIS FABRICATA METALLIS
OLIM QVAE FVERAT CONFRACTA SVB TEMPORE PRISCO
CONDIDIT IN MELIVS PASCHALIS PRAESVL OPIMVS
HANC AVLAM DNI FORMANS FVNDAMINE CLARO

y a quelque chose de triomphal, en effet, dans cette mosaïque. On y sent, malgré tout, l'influence persistante des grandes époques. L'œuvre de Charlemagne a porté ses fruits, et l'art, sans être dans une bonne voie, est en quête du mieux. Seulement, au lieu de demander ce mieux à la nature, il le cherche dans la matière. Ce que les inscriptions ne cessent de glorifier, ce n'est pas la beauté des formes, il n'en est même pas question, c'est l'éclat varié des métaux. Le luxe asiatique semble avoir à jamais desséché la main des peintres grecs qui travaillent alors en Italie. L'orthodoxie elle-même demande à l'art quelque chose d'immuable et qui ait la prétention d'être éternel. Dès lors l'artiste, préoccupé surtout du choix des matières, croit que dès qu'il a couvert d'or et de métaux étincelants les co ps des saints, il leur a donné l'immortalité. Peu importent la beauté, l'harmonie, la pondération des lignes! Ces peintures ne doivent parler qu'aux yeux de la foi, elles n'ont rien à faire avec les sens; plus elles sont incompréhensibles au point de vue de la vérité naturelle, mieux elles rendent le grand mystère dont elles sont le symbole. Voilà évidemment l'esprit de ces œuvres. Et à mesure qu'on avance dans le IXe siècle, la dégradation se fait de plus en plus sentir.

AVREA GEMMATIS RESONANT HAEC DINDIMA TEMPLI
LAETVS AMORE DEI HIC CONIVNXIT CORPORA SCA
CAECILIAE ET SOCII RVTILAT HIC FLORE IVVENTVS
QVAE PRIDEM IN CRYPTIS PAVSABANT MEMBRA BEATA
ROMA RESVLTAT OVANS SEMPER ORNATA PER AEVV.

La mosaïque exécutée à la voûte de l'abside, dans l'église de Sainte-Françoise-Romaine, sous le pape Nicolas I[er], de 858 à 868, est laide en proportion de la laideur morale et politique qui allait chaque jour en augmentant dans le monde. La vierge Marie, avec l'enfant Jésus debout sur ses genoux, est assise et encadrée entre deux colonnes qui soutiennent un arc en plein cintre. De chaque côté, sous des arcs semblables et de dimensions moindres, sont S[t] Jean, S[t] Jacques, S[t] André et S[t] Pierre. Au-dessous, deux vers latins, écrits en lettres d'or sur un fond bleu lapis, disent : « Le ciel te porte en son sein, ta mère en cette maison, les grands accompagnent le fils du maître[1]. » Le dessin de cette mosaïque est plus invraisemblable encore que celui des précédentes. Les draperies cependant, imitées des costumes orientaux, ne manquent pas d'une certaine majesté. On sent toujours, à travers l'ignorance des temps, l'influence lointaine d'une école à laquelle le sentiment de la beauté ne faisait pas défaut... C'est à cette époque aussi qu'il convient de rapporter la Madone et le *Bambino*, récemment découverts parmi les fresques de l'église souterraine de Saint-Clément[2]. Chose

1. CO̅TINET IN GREMIO COELVM TE IN DOMO
GENITRIX PROCERES COMITA̅TVR ERILEM.

V. M. Barbet de Jouy : *Mosaïques de Rome*, p. 77.

2. Après les bouleversements successifs dont Rome avait été et était encore le théâtre au IX[e] siècle, le sol, par suite de l'accumulation des ruines, s'était élevé de plus de vingt pieds. Il semble que plusieurs tremblements de terre aient tout bouleversé

remarquable ici, malgré l'ignorance et malgré la laideur, il y a un retour vers la bienveillance, une intention de bonté; la Vierge même essaye de sourire, et n'y peut parvenir[1]. Mais voici les temps qui s'assombrissent encore en Italie. La Vierge du Baptistère de Saint-Valérien, sous l'église de Saint-Urbain-alla-Caffarella, en est une preuve lamentable. Assise, avec l'enfant Jésus sur ses genoux, dans la niche absidiale de l'autel, elle est vêtue d'une robe rouge et enveloppée dans un grand manteau bleu rabattu jusque sur le front. Les deux mains appuyées sur l'épaule de son Fils, elle regarde le spectateur, fixement, durement, de manière à l'atterrer plutôt qu'à l'attirer. L'Enfant, qui de la main gauche tient un livre et qui de la main droite bénit le

dans cette partie de la ville. L'ancienne basilique de Saint-Clément était alors devenue déjà presque souterraine. Le culte néanmoins ne voulait pas déserter ce vénérable sanctuaire; mais les belles colonnes antiques (ces colonnes sont en marbre et de la plus grande beauté) ne suffisant plus à supporter la charge des déblais, on fut obligé de les encastrer dans de lourds piliers de maçonnerie, sur lesquels un certain Bano di Lapizi fit exécuter à ses frais les peintures qui ont été récemment découvertes. Ce ne fut qu'au XIIIe siècle qu'on abandonna l'ancienne église. On construisit alors la basilique actuelle de Saint-Clément; on y transporta tous les marbres du chœur, les ambons, les pavements de mosaïque de la basilique primitive, qui fut alors abandonnée, comblée, et totalement oubliée, jusqu'au jour où nous l'avons vue reparaître. (V. les savantes recherches publiées par M. de Rossi, dans son *Bollett. archeol.*)

1. Cette Vierge ainsi que toutes les fresques de cette église souterraine ont subi, lors de leur exhumation, les plus fâcheuses restaurations. De sorte que maintenant leur caractère original nous échappe en partie.

monde, est également rébarbatif [1]. A gauche est S[t] Urbain, avec un *pallium* vert jeté par-dessus une tunique jaune ; à droite est S[t] Jean presque semblablement vêtu : chacun d'eux présente à Jésus le livre de ses Actes [2]. Cette peinture nous ramène en pleine barbarie. Ce qui naguère avait reparu d'humain dans l'art, disparaît. Ce n'est plus la Vierge et ce n'est plus le Fils de Dieu, ce sont des idoles que l'ignorance s'applique à enlaidir de plus en plus... Malgré ce triste dénoûment, le IX[e] siècle, considéré dans son ensemble et par rapport au siècle qui le précède et à celui qui le suit, se montre relativement fécond. Des œuvres importantes y sont entreprises, menées à fin, et la Vierge tient dans ces œuvres une place considérable. Ce n'est pas un mouvement résolu en avant, mais il y a un instant d'arrêt dans la décadence, et même, pendant la première partie de cette période, une tendance sensible vers une amélioration [3].

1. Il est vêtu d'une robe verte et d'un manteau jaune.

2. Les nimbes d'or autour des têtes sont cerclés de blanc et de rouge, le nimbe de Jésus est crucigère, et celui de la Vierge est plus grand que celui des saints.

3. Nous avons omis, parmi les témoignages les plus illustres de cette époque, la Bible de Saint-Paul, parce que, sauf une miniature où la Vierge apparaît dans une scène multiple représentant à la fois l'Ascension et la Pentecôte, ce manuscrit est vraiment étranger à notre sujet.

DIXIÈME SIÈCLE.

Au xe siècle, l'art en Italie rétrograde de nouveau, si tant est que, tombé si bas, il puisse encore sensiblement descendre. On remarque surtout à cette époque une stérilité désolante Il semble que, dès la fin du IXe siècle, il n'y ait plus de place pour la peinture au milieu des crimes qui ensanglantent Rome et qui déshonorent la papauté. De longtemps des pontifes tels que Pascal Ier et Nicolas Ier ne se reverront plus. On n'entreprend alors dans les églises aucun travail considérable. Les mosaïstes eux-mêmes font presque tout à fait défaut, et, de 868 à 1130, Rome ne contient aucun vestige de mosaïque. La Vierge, qu'on n'ose plus représenter dans les basiliques, est entourée de mystère plus impénétrables encore que par le passé; symbole de l'amour et du dévouement, ses traits divins sont voilés devant les hontes effroyables dont le monde est témoin. Que demander à l'art, surtout comment songer à la Vierge, dans un temps où l'on voit des monstres tels que Léon V, Sergius III, Jean X, Jean XI, Jean XII, Léon VIII, Boniface VI, Boniface VII, Jean XV,

Grégoire V, monter tour à tour dans la chaire de St Pierre? Othon, il est vrai, marque cette époque d'une certaine grandeur; mais la monarchie universelle est trop lourde aux mains de ses faibles successeurs, et l'Italie, replongée dans le chaos, s'agite entre les Sarrasins qui l'envahissent, et la démocratie qui veut arracher Rome à la papauté[1]. Tout semble crouler aux approches de l'an 1000. L'épouvante est partout. La nature elle-même abonde en sinistres présages : une comète paraît au ciel, des météores de feu se montrent dans les airs, des tremblements de terre répandent en tous lieux la terreur. Comment découvrir, au milieu de ce désordre, une image reposée de la Mère de Dieu? Les basiliques se taisent[2] et les catacombes sont désormais fermées[3]. Cependant, alors que tout

1. Crescentius fait étrangler Benoît VI (973).

2. La mosaïque qui décorait le tombeau de l'empereur Othon II représente Jésus-Christ entre St Pierre et St Paul; la Vierge n'y est pas. Cette mosaïque, qui demeura longtemps sous le portique de l'ancienne église de Saint-Pierre, a été transportée dans les souterrains de cette basilique. (V. Ciampini, *Vetera monimenta*, t. III, pl. XXIV, p. 103; et d'Agincourt, pl. XVII de la *Peinture*.)

3. Milan, qui avait pris la place de Ravenne dès le temps où la suprématie était passée des Goths aux Lombards, était presque alors la capitale de l'art en Italie. Le style longobardique, aussi barbare de fait que de nom, persistait même sous la domination franque et germanique. La trace en est restée à Pavie, dans la Cathédrale, et dans les églises de Saint-Michel et de Saint-Jean, à Cividale, à Milan, dans les chapiteaux de Saint-Celse et sur le devant d'autel en or de Saint-Ambroise. La peinture elle-même, au xe siècle, avait son principal refuge en Lombardie, témoin les Vierges de San Satiro et de Gravedona.

meurt en Occident, des signes de vie se manifestent du côté de l'Orient; les miniatures et les monnaies parlent, les peintres grecs de l'Athos surtout redoublent d'inspiration et s'appliquent à prouver que l'idée de la Vierge n'abandonne pas cette société qui se croit à la veille de mourir.

Le ménologe grec du Vatican[1], au milieu des souvenirs horribles qu'il évoque, rappelle, avec toute l'éloquence que comporte la peinture au x[e] siècle, les divers épisodes de la vie de la Vierge. La Mère de Dieu, dans la Nativité[2], est bienveillante, grave, presque belle encore en sa mélancolie profonde : elle descend directement des Vierges des catacombes; elle en a, non pas la beauté noble et sereine, mais le calme, la fermeté, et une grandeur qui, pour être amoindrie, n'en est pas moins incontestable. Sans rien perdre de son ascétisme, elle se rapproche plus de la vérité naturelle dans l'Adoration des Mages[3]; ses traits s'adoucissent, son regard surtout prend une expression de sensibilité bien rare à cette époque. On retrouve, dans la Circoncision[4], la Vierge, plus humaine aussi et moins dure que dans la plupart des images byzantines. Elle s'élève presque enfin jusqu'à la vraie beauté, quand, debout entre les arceaux d'un

1. Nous avons mentionné déjà ce manuscrit dans un de nos précédents ouvrages, *Raphaël et l'Antiquité,* t. I, p. 64 et 65.

2. Page 271 du manuscrit.

3. Page 272, *ibid.*

4. Pages 287 et 365, *ibid.*

cloître, elle apparaît portant de la main gauche l'image de son Fils et répandant de la main droite ses bénédictions sur le monde[1]. Ne reconnaît-on pas, dans cette figure si bien et si richement drapée, les pures traditions de l'art grec, fondues dans une doctrine qui, en les affaiblissant, leur donne cependant un caractère de haute spiritualité? C'est ainsi que, au milieu de ces pages perpétuellement ensanglantées, on rencontre çà et là des peintures qui apportent un moment de répit à ce lugubre et interminable spectacle. Des orantes aussi se reposent dans la prière et reprennent, dans la solitude de leurs monastères, des forces pour de nouveaux combats. Telle est, à la page 63, la femme vêtue d'une tunique blanche et d'un manteau rouge. Quelle noblesse de traits, quelle dignité de maintien, quel bel arrangement de draperies! C'est cependant l'art byzantin dans toute sa rigueur. Les yeux, immobiles et démesurément ouverts, sont froids, durs, secs, et s'ils commandent le respect, ils n'ont rien pour gagner les cœurs. Le front est bas, les sourcils sont fortement arqués, les plis de la bouche largement accentués. Il y a dans toute la physionomie quelque chose d'inflexible et de sculptural. La dépravation orientale et les temps barbares ont passé sur l'art des catacombes, et ils ont été impuissants à en extirper les germes de beauté que le christianisme, d'accord avec l'antiquité, y avait déposés. Voyez également, page 106, la

1. Page 392 du manuscrit.

sainte qui reçoit de la main de Dieu les rayons de la grâce. Quelle éloquence dans ses yeux levés au ciel, et quelle vivacité dans le sentiment de toute cette figure! L'orante du folio 297, dans sa tunique bleue et dans le grand manteau noir qui l'enveloppe de la tête aux pieds, est aussi remarquable. Ces femmes, droites, immobiles, silencieuses, sur leur fond d'or, sont vraiment imposantes. Elles sont loin d'ailleurs de présenter toutes le même caractère, et l'on voit que plusieurs peintres ont pris part à ce travail. Tel de ces artistes, par exemple, est un intraitable Byzantin, témoin les orantes des folios 229 et 249; tel autre, à la page 285, est un Grec presque exclusivement classique. Considérez la jeune martyre qui, percée de coups, se retourne vers son bourreau et le regarde avec compassion : la foi religieuse brille dans ses yeux; toute la figure prie, souffre, pardonne; la tunique bleue qui couvre le corps est sagement ordonnée, et le manteau rouge qui tombe du sommet de la tête encadre presque gracieusement le visage. Évidemment le peintre auquel on doit cette miniature n'est point un ignorant; il a conservé le respect des grandes traditions, il ne lui manque que de recourir avec confiance à la nature. Et cette autre vierge (page 373), dont le geste rend d'une façon si touchante une âme qui, devant la mort, ne songe qu'aux saintes appréhensions de la pudeur, ne dénote-t-elle pas un pinceau saintement ému? J'en dirais autant des saintes femmes qui expirent dans les flammes au folio 267; de cette autre qui s'age-

nouille en présentant si humblement sa tête au bourreau[1]; de cette autre encore dont la tête et le torse sortent triomphants d'un taureau d'airain embrasé[2]. Cette impassibilité dans la souffrance, cette inflexibilité dans les traits, ces yeux dilatés par la douleur et raffermis aussitôt par la foi, tout cela est l'emblème des lieux et des temps.

Ce qui manque à toutes ces figures, même aux plus belles d'entre elles, c'est d'accorder à la nature ce que Jésus-Christ même lui a donné du haut de la croix. Dieu a voulu attacher un prix infini aux souffrances de l'homme. Dieu et l'homme, voilà les deux termes de l'art. La divinité seule est inaccessible, l'humanité seule est insuffisante; réunies, elles se rencontrent et s'accordent. Les époques de foi exclusive, pour ne chercher que Dieu, tombent dans l'immobilité, et leurs œuvres, pour viser trop haut, sont condamnées à l'impuissance. Les époques de rationalisme absolu, pour ne voir que l'homme, arrivent à l'exagération de la matière, et, pour ne regarder qu'en bas, sont vouées à la servilité. Les grandes époques se placent entre ces deux extrêmes; elles considèrent à la fois le ciel et la terre, l'âme et le corps, et, sans rien sacrifier de l'idéal, ne perdent jamais de vue la réalité. L'art grec-byzantin du ménologe est en général dépourvu d'émotion, de pitié; la chair y est trop

1. Page 224 du manuscrit.
2. Page 96, *ibid.*

sacrifiée à l'esprit, et si la foi y fait jaillir çà et là d'assez vives étincelles, c'est seulement pour montrer ce qu'il y a d'incomplet et de triste en l'absence du mouvement, de la nature et de la vie. Nous avons là un art claustral, dépourvu d'initiative, esclave du dogme, presque momifié par l'inflexibilité, par l'abus de la règle. Les procédés de la mosaïque lui conviennent beaucoup mieux que ceux de la peinture; ils ont un éclat, une richesse, une durée, qui sont admirablement appropriés à l'effet comme au but; ils interdisent toute spontanéité, tout élan, ils enferment le peintre dans la rigueur du parti pris et ne tolèrent pas la moindre velléité d'indépendance. Mais les travaux de mosaïque demandent du temps, du calme, un avenir que l'on croie assuré, et l'Italie qui, aux approches de l'an 1000, voyait l'horizon irrévocablement fermé devant elle, n'était tentée d'entreprendre aucun travail de longue haleine. Aussi, nous l'avons dit, les mosaïques firent-elles alors presque tout à fait défaut. Le christianisme n'eut même plus pour les âmes cet attrait général qui sollicitait naguère à la sainteté[1]. Les calendriers où la foule des saints se pressait encore au IX[e] siècle, et qui seront de nouveau si largement remplis au XI[e], sont presque déserts au X[e]. Quelques rares exceptions protestent seules contre

1. Certains noms de peintres grecs ont cependant survécu à ces tristes époques : Pantaléon, Siméon, Michael Blachernita, Georgius, Ménas, Simon Blachernita, Michel Micros, Nestor, Emmanuel Transfurnari...

l'universel découragement, et les femmes figurent en première ligne parmi ces exceptions. Ste Guiborat, d'une ancienne famille de Souabe, après être allée dans ces temps difficiles en pèlerinage à Rome, se voue à la réclusion, émerveille la Suisse de ses prophéties et de ses miracles, associe Ste Bachilde à ses austérités, et meurt martyre sous le glaive des Hongrois. Ste Mathilde, reine de Germanie, est martyre aussi de la pénitence, après avoir été l'apôtre de peuples à peine conquis à l'Évangile [1]. Ste Édithe, préférant le cloître à la couronne, se fait la sœur des malades et la servante des pauvres [2]. Ste Wulfhilde, abbesse des couvents de Barking et de Horton, dans le comté de Dorset, meurt en 990, et son tombeau devient de suite un sanctuaire. Ste Adélaïde enfin, reine et impératrice, couvre l'Italie et l'Allemagne de sa bienfaisante influence, et fait luire un rayon d'espérance, à la veille du jour que l'on croit pour tous être le dernier [3]. Donc la fortifiante intervention de la femme chrétienne ne manque pas complétement à ce siècle affolé de découragement, et contre les désespoirs suprêmes l'idée de la Vierge prévaut encore.

1. Ste Mathilde, fille du comte Thierri, roi des Saxons, fut mariée à Henri, fils d'Othon, duc de Saxe. Elle fonda les monastères de Polden, dans le duché de Brunswick, et de Quedlimbourg, dans le duché de Saxe.

2. Elle mourut à l'âge de vingt-trois ans, le 16 septembre 984, bénie par St Dunstan, archevêque de Cantorbéry.

3. Ste Adélaïde mourut en 999.

Tandis qu'en Occident la virginité demeure comme un asile où viennent se réfugier les cœurs vaillants, des témoignages plus sensibles rappellent en Orient les honneurs sans cesse rendus à la Vierge. Les monnaies byzantines, pendant tout le xe siècle, proclament la souveraineté de la Mère de Dieu. La Vierge apparaît voilée, dans l'attitude de l'orante, au revers des sous d'or de l'empereur Léon VI le Sage (886-912)[1]. On la retrouve sur les monnaies d'or de Nicéphore II Phocas (963-969), tenant une longue croix grecque, en compagnie de l'empereur[2]. Jean Ier Zimiscès (967-976), sur ses monnaies d'or, tient à recevoir sa couronne des mains mêmes de Marie[3]; il reproduit également les traits de la Vierge sur ses monnaies d'argent et de cuivre, et il y joint l'effigie de Jésus, en mettant pour exergue les lignes suivantes qui se répandaient partout comme une action de grâces : « Mère de Dieu, pleine de gloire, celui qui met en toi son espoir n'est jamais malheureux, mais comblé de biens. » Ces images, servilement rendues, n'en gardent pas moins l'empreinte d'un caractère imposant, presque grandiose. On voit, en les regardant bien, que, si tout est en proie au désespoir, rien n'est irrévocablement désespéré. On aperçoit toujours, au milieu du cata-

1. Le mot MARIA est écrit au-dessus de la tête de la Vierge, et de chaque côté on lit MR-ΘV. (V. M. Sabatier, *les Monnaies byzantines*, pl XLV, 11.)

2. *Ibid.*, pl. XLVII, 12.

3. *Ibid.*, pl. XLVII.

clysme universel, la tradition qui sommeille, mais qui ne meurt pas. L'antique symbolisme se perpétuait d'âge en âge, et, bien qu'enchaîné à la barbarie, vivait encore, tout prêt à renaître au moindre souffle de liberté.

Or, en l'absence de cette liberté, qu'on ne trouvait nulle part au xe siècle, les couvents de l'Athos furent du moins des retraites assurées, où l'art trouva le calme et la sécurité nécessaires à ses méditations[1]. Aussi la peinture, dans ces sanctuaires inaccessibles aux bruits du monde, loin de s'abaisser quand tout s'affaissait au dehors, s'éleva-t-elle à des hauteurs qu'elle n'avait point encore atteintes depuis l'antiquité. Ce fut alors probablement que vécut le moine Manuel Panselinos[2],

1. Le mont Athos, appelé aussi Agion-Oros (Montagne Sainte), est situé au nord de la Macédoine, entre les golfes Contessa et de Monte-Santo, à l'extrémité de la presqu'île chalcidique. Cette montagne a dix-huit myriamètres de circonférence et dix-neuf cent cinquante mètres de hauteur au-dessus du niveau de la mer. L'ombre qu'elle projette, au soleil couchant, traverse l'archipel et atteint les rivages de Troie. (V. l'ouvrage de M. Chevalier sur la Troade, et l'article de M. Papety dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er juin 1847.) Cinq à six mille moines, soumis à la règle de Saint-Basile, peuplent encore aujourd'hui le mont Athos. Ils sont répartis en vingt-trois couvents disposés tout autour de la montagne, à peu de distance de la mer. Parmi ces monastères, les plus anciens et les plus célèbres sont : Aghia-Labra, ou le Saint-Monastère, Vatopedi, Iviron et Hilandari. Aghia-Labra est situé au sommet du cap de Monte-Santo, anciennement appelé Acrothoon. Ce couvent a été fondé, au ive siècle, par St Athanase. Vatopedi est placé au bord de la mer, sur les ruines de l'antique Diuna. C'est dans ce couvent que l'empereur Cantacuzène vint se retirer au xive siècle.

2. *Lune dans sa splendeur.*

le Raphaël du moyen âge, auquel les Caloyers attribuent les admirables peintures de l'église d'Aghia-Labra [1]. Regardez l'image colossale du Christ qui remplit la coupole [2]. Les traits du Sauveur ont la majesté souveraine : son teint est couleur de blé ; ses cheveux sont blonds, sa barbe et ses sourcils noirs ; ses yeux, à demi fermés, ont une extrême douceur en même temps qu'une grande fermeté. Jamais peut-être la beauté douloureuse de Celui qui a voulu prendre pour lui toutes les douleurs n'a été mieux sentie ni plus noblement exprimée. Et tandis que des têtes de chérubins, portées sur leurs ailes de flamme, voltigent autour du Rédempteur, des archanges, vêtus de dalmatiques d'or et tenant de grands sceptres surmontés de l'image de Jésus, se détachent du fond noir qui cercle le bas de la coupole, et propagent avec sérénité la parole de Dieu. Reportez-vous, non-seulement à la description de ces peintures [3], mais voyez les reproductions qu'en a faites Papety [4], et vous serez convaincu que, à l'heure même où l'humanité semblait abandonnée de tout génie, un génie vraiment inspiré a passé sur cette mystérieuse contrée. Dans ce même

1. L'empereur Nicéphore II Phocas avait adopté cette église en 865 et l'avait comblée de richesses.

2. Elle se détache sur un fond d'or.

3. V. la *Revue des Deux Mondes* du 1er juin 1847.

4. Le musée du Louvre possède une partie de ces dessins. M. Sabatier, à Florence, en possède une autre partie et les a mis très-libéralement à ma disposition.

couvent d'Aghia-Labra, les figures de S[t] Georges, de S[t] Dimitri et de plusieurs autres saints sont dignes à la fois des beaux temps de la Renaissance et de l'antiquité. La Vierge elle-même, dans l'église du Saint-Monastère, est assise, porte sur ses genoux l'enfant Jésus, et rayonne d'une majesté singulière entre les deux archanges qui se tiennent à ses côtés. Elle se montre encore, et douée cette fois d'une touchante expression de tendresse, pressant avec ferveur son Fils dans ses bras et revêtant, dans cet acte d'amour, la chasteté chrétienne des formes classiques les plus pures. Les mêmes expressions se retrouvent dans l'église de Vatopedi, entièrement peinte aussi, selon la tradition, par Panselinos[1], et dans la Madone si bien voilée et si noblement drapée de ce couvent[2]. Voilà donc la *Panaghia* ou *Toute-Sainte*[3] qui apparaît sous les dehors de la vraie beauté, quand partout ailleurs la Vierge se couvre de laideur et d'obscurité. Certaines incertitudes règnent sur l'époque de ces peintures. Aucune date précise, attenant au nom de Panselinos, ne nous est parvenue. Cependant, comme le moine Denys, son élève, a rédigé l'enseignement de l'école dans un manuscrit qui paraît avoir été écrit au plus

1. L'image de l'empereur Jean Cantacuzène, qui se trouve dans cette église, y a été ajoutée au XIV[e] siècle.

2. Cette Vierge porte son Fils dans ses bras et l'embrasse tendrement.

3. C'est ainsi que les Grecs désignent habituellement la Vierge.

tôt vers la fin du x[e] siècle, il s'ensuit que Panselinos aurait travaillé dans le cours même de ce siècle. Quant à ceux qui font vivre Panselinos au xii[e] ou au xiii[e] siècle, ils se trompent [1] ; car toutes ses peintures étant parfaitement respectueuses envers les papes de Rome, elles sont nécessairement antérieures à la consommation du schisme, antérieures à la séparation des deux Églises, antérieures par conséquent au xi[e] siècle [2]. Mais c'est surtout en raisonnant par comparaison qu'on arrive à attribuer au x[e] siècle l'œuvre de Panselinos. Ses fresques, en effet, résument l'art du moyen âge dans ses aspirations les plus hautes, et elles apportent au dogmatisme byzantin l'harmonie des traditions classiques [3]. Elles ont tout le grandiose des mosaïques que nous avons vues à Rome du vi[e] à la fin du ix[e] siècle, et elles ont en plus la beauté. Mises en regard de la *Pala d'oro*, exécutée en 976 à Constantinople pour Saint-Marc de Venise, et des portes en bronze, damasquinées d'argent, fabriquées également à Constantinople, mais cent ans plus tard, en 1070, aux frais du sénateur Pantaléon Castelli pour Saint-Paul-hors-les-

1. V. l'introduction au *Manuel d'Iconographie chrétienne*, par M. Didron.

2. La séparation des Églises grecque et latine, préparée dès le ix[e] siècle par Photius, fut consommée au xi[e] par Michel Cérularius, patriarche de Constantinople.

3. Les figures de ces fresques sont modelées par petites hachures, assez fines pour n'être pas vues de loin. La couleur est pâle et conventionnelle.

Murs de Rome[1], on les voit se rapprocher sensiblement plus de la *Pala d'oro,* et l'on est amené à conclure en faveur du x[e] siècle[2]. On trouverait des analogies plus remarquables encore et qui conduiraient à des conclusions identiques entre les peintures murales d'Aghia-Labra ou de Vatopedi et les miniatures grecques du ménologe de la bibliothèque Vaticane. C'est le même esprit, la même ordonnance, presque le même dessin. Les monnaies byzantines que nous avons citées sont également de la même famille et appartiennent au même temps. Seulement Panselinos, mis à l'abri des révolutions dans son monastère, n'était en rien gêné dans son essor, tandis que ses collègues de Constantinople, d'Athènes et à plus forte raison d'Italie, travaillaient tous au milieu de la tourmente. C'est donc le même art, mais qui s'est épuisé au contact des barbares dans le monde politique, et qui s'est préservé dans les religieuses solitudes de l'Athos. Là, il est resté exempt de tout impur alliage ; il a grandi, sinon librement, du moins tranquillement, et il est arrivé jusqu'à son complet développement. Dans l'Occident, au contraire, il s'est trouvé étouffé, comme paralysé, et n'a pu produire que des fruits amers.

1. Ces portes ne nous sont plus connues que par des reproductions.

2. On pourrait également comparer les peintures d'Aghia-Labra aux portes de l'église de Rovello, près d'Amalfi, qui sont aussi du x[e] siècle.

ONZIÈME SIÈCLE.

Toutes les grandes catastrophes aboutissent à une renaissance. La loi du progrès est providentielle, et quand l'humanité semble retomber dans la barbarie, c'est qu'elle se transforme et marche vers un nouveau degré de civilisation. La décadence de l'empire romain avait fait triompher le christianisme, et les invasions avaient amené l'avénement de Charlemagne. Charlemagne mort, son œuvre se disloque de toutes parts; on croit de nouveau que le monde est perdu, il n'en est rien. Ce démembrement prépare l'émancipation des peuples modernes; la division infinie de cette grande monarchie aboutit au morcellement féodal, et de la féodalité sort la chevalerie, qui réunit les hommes par la fraternité des armes, par l'égalité des devoirs, surtout par un culte particulier de la femme, plus fervent et plus pur que par le passé. Le XIe siècle est encore une époque d'enfantement et de douleur. Des ambitions formidables couvrent de nouveau l'Italie de sang et de ruines. Mais au faîte de ces orages apparaît Grégoire VII; l'ordre renaît un moment dans le sacerdoce aux dépens de l'empire, et puis tout recommence.

Grégoire VII, après avoir vu l'empereur Henri IV à ses pieds, meurt à Salerne, et voici ses dernières paroles : « J'ai aimé la justice et détesté l'iniquité ; c'est pourquoi je meurs dans l'exil. »

Le rôle de la femme chrétienne, dans cette phase nouvelle du progrès humain, est considérable. La grande comtesse Mathilde paraît au premier rang dans la politique, l'impératrice Cunégonde est incomparable par la sainteté[1], et dans la reine Marguerite on ne sait ce qu'il faut le plus admirer de son gouvernement ou de ses vertus[2]. Dans une sphère plus humble, mais non moins attachante, on rencontre S[te] Kennoque, si parfaite, disent les contemporains, que Dieu accordait tout à ses prières[3] ; S[te] Adélaïde, dont la charité, poussée jusqu'à la mort, devint bientôt légendaire sur la rive gauche du Rhin[4] ; S[te] Hemme, proche parente de l'empereur Henri II ; S[te] Godelièvе, martyre de son dévouement conjugal[5] ; la vierge S[te] Lucie, fille du roi

1. Fille de Sigefroy, comte de Luxembourg, S[te] Cunégonde épousa Henri II, empereur d'Allemagne. A la mort de Henri II, en 1024, Cunégonde se voua à la pauvreté, prit le voile dans un monastère de l'ordre de Saint-Benoît qu'elle avait fondé à Kaffungen, et devint la plus humble des religieuses de sa communauté. Ce fut elle qui fit construire l'église de San Miniato, près Florence.

2. S[te] Marguerite, reine d'Écosse, était la petite-fille d'Édouard le Confesseur. (V. sa vie, écrite par son confesseur, Thierri, moine de Durham.)

3. V. le calendrier d'Adam King, et ce qui est raconté de cette sainte dans la *Chronique* de Scone.

4. A Bonn et à Cologne surtout.

5. S[te] Godelièvе (communément appelée S[te] Godeleine), femme

des Scots, qui adopta les bords de la Meuse et devint une des saintes préférées de la Lorraine et de la France[1]... Il suffit de tels noms et de tels souvenirs pour se représenter ce que dut être, dans ces temps chargés de crimes, le culte de la douceur et de la pureté. Ce culte, partout national, dissipe les ténèbres de la barbarie. La royauté de la Vierge est partout proclamée. S[t] Adalbert, l'apôtre-martyr de la Pologne, avait, dès le siècle précédent, consacré son pays à Marie et fait d'une hymne à la Vierge le chant de guerre des Polonais. Les ordres chevaleresques, en se vouant à Marie, se donnent partout pour mission de protéger les faibles. Le roi Robert établit l'ordre de Sainte-Marie-de-l'Étoile. La Vierge elle-même, dit la légende, remet au bienheureux Albéric les institutions et la coule blanche des religieux de Cîteaux. S[t] Bruno place également ses Chartreux sous la protection de la Vierge. C'est *Marie, mère du genre humain,* qui inspire Robert d'Arbrissel dans sa fondation de Fontevrault. C'est aussi l'idée de la Vierge qui charme, au sommet de l'Apennin, les visions des religieux de Vallom-

d'un gentilhomme flamand nommé Berton, qui lui fit souffrir les plus affreux traitements et l'étrangla le 6 juillet 1070. (V. dans Surius la vie de cette sainte, écrite par un moine contemporain, Drogon ou Dreux, qui devint évêque de Térouenne, où la sainte avait habité.)

1. Patronne de l'église du Mont-Sainte-Lucie et de l'église paroissiale de Sampigny. Ces deux églises se partagent la garde de ses reliques. (*Hist. de Lorraine,* t. III, p. 213.)

brosa[1]. Enfin le grand mouvement des croisades, qui marque la fin du XI[e] siècle, se fait sous l'invocation de la Mère du Verbe : tandis que Pierre l'Ermite institue pour l'armée tout un ordre de dévotions à Marie, Urbain II, en mémoire de la prise de Jérusalem, écrit, à l'usage des clercs, le *Petit Office de la Vierge*. Que de belles hymnes sortirent alors de l'âme humaine ! L'*Ave maris stella* monta vers la Reine des anges comme un chant triomphal. Et l'Église, pour célébrer les espérances et les joies de la maternité divine, n'a rien trouvé de plus suave, de plus harmonieux, de plus tendrement inspiré que l'*Alma Redemptoris mater*, composé par le bénédictin Herman Contract, et chanté pour la première fois en 1064, — cette date nous a été conservée comme mémorable, — devant la Vierge de Sainte-Marie-Majeure[2].

Malheureusement les arts du dessin furent loin d'être à la hauteur de ce sentiment religieux. L'ignorance était trop générale et trop profonde pour permettre à l'imitation d'exprimer l'âme avec fidélité par l'intermédiaire du corps. Les temps aussi étaient trop durs et trop incertains pour que l'on pût songer beaucoup à des entreprises à long terme. Aussi les travaux de mosaïque sont-ils rares encore au XI[e] siècle. A Rome notam-

1. L'ordre de Vallombrosa fut fondé par S[t] Jean Gualbert, mort en 1073.

2. C'est la première antienne de la Vierge. L'Église la chante encore pendant l'Avent et le temps de Noël.

ment, où les destinées de l'empire et de la papauté viennent se heurter à chaque instant, ils sont nuls. En 1066, cependant, on voit Didier, abbé du Mont-Cassin, appeler de Constantinople des ouvriers mosaïstes; et en 1071, le doge Domenico Selvo fait commencer à Venise les grands travaux de Saint-Marc. Alors apparaissent, sous les étincelantes coupoles des lagunes, ces Vierges si frappantes et d'un si grand caractère en leur sombre mélancolie. En elles, l'art du moyen âge se montre dans tout son mystère et avec toute sa pauvreté. Elles émanent des mêmes sources d'où jaillissaient naguère et d'où venaient encore peut-être à la même heure les fresques magistrales d'Aghia-Labra et de Vatopedi. Seulement les eaux vives qui sortaient de l'Athos perdaient leur limpidité en passant par Byzance, et arrivaient en Italie toutes chargées des dépravations de l'Orient. De telles conceptions ne révèlent pas moins, sous d'extrêmes faiblesses, de grandes ambitions. Ces mosaïstes, en s'écartant de la vérité naturelle, semblent vouloir réaliser quelque chose de ce que notre âme comprendra, quand elle ne verra plus Dieu « en miroir et en énigme, mais tel qu'il est réellement [1] ». Malheureusement ils ne savent pas que l'art, pour entrer dans les puissances de Dieu, doit pénétrer d'abord dans les puissances du Beau; et qu'en méconnaissant la nature, loin d'affranchir l'esprit de la matière, on l'en accable davantage. Ces mo-

1. I Cor., XIII, 12.

saïques sont d'ailleurs insuffisantes à nous expliquer tout l'esprit d'une époque. La peinture du XI[e] siècle ne se livre à nous que par des tableaux d'une extrême rareté, et je cherche vainement des images peintes de la Vierge appartenant à ces temps qui cependant, nous l'avons vu, ont fourni en dehors de l'art de si nobles exemples.

Mais si la Vierge se fait rare dans les monuments de l'art en Occident, l'Orient la montre à chaque pas, avec des intermittences considérables dans la noblesse et dans la beauté des types. De 1028 à 1034, on la voit en pied sur les monnaies d'or, posant la couronne impériale sur la tête de Romain III Argyre[1]. C'est encore une figure sans proportions, sans beauté, avec une très-grosse tête et un tout petit corps. La draperie néanmoins appartient à l'antiquité. On est en plein dans le monde barbare, mais on se souvient du monde classique, et l'on songe malgré soi au monde nouveau qui va naître. — Dix ans plus tard, en effet, sous Constantin XII Monomaque (1042-1055), il semble que l'heure d'une résurrection vienne de sonner déjà; tout change comme par enchantement, et l'on s'élève sans transition de la laideur à la beauté. La Vierge, dite de Blaquernes, vue de face, nimbée, et dans l'attitude de l'orante, orne le revers d'une monnaie d'argent[2]. Ses traits sont purs, harmonieux, réguliers, reposés;

1. M. Sabatier : *Monnaies byzantines*, pl. XLIX, 2.

2. *Ibid.*, pl. XLIX, 12. — Les exemplaires de cette monnaie sont très-rares. Le cabinet de la Bibliothèque impériale en pos-

le voile qui enveloppe ses cheveux est admirablement arrangé, et les plis du manteau sur le corps sont d'une ordonnance logique autant que grandiose. Tout est simple, recueilli, silencieux, profondément religieux dans cette figure, qui supporterait sans trop de désavantage la comparaison avec les belles œuvres de l'antiquité. L'artiste, pour revenir ainsi tout à coup aux meilleures traditions, s'est-il renseigné d'une image semblable à la Vierge des Odégores, ou d'une œuvre classique qu'aurait possédée ce quartier de Blaquernes dont la médaille a pris le nom ; ou bien a-t-il été guidé seulement par une science et par une inspiration personnelles? On pencherait pour la première hypothèse, tant la différence est grande entre le dessin de cette monnaie et celui de toutes les œuvres contemporaines. Rappelons-nous cependant que des peintures plus prodigieuses encore nous ont déjà, en plein moyen âge, reporté vers les plus beaux temps de l'antique Hellénie et fait pressentir en même temps l'avenir de la grande Renaissance. Disons aussi que bien des époques présentent de ces inégalités presque incompréhensibles, et que, surtout en matière d'art, il se faut méfier de ce qu'il y a de commode dans le parti pris et de séduisant dans les généralités. Plus on voit, moins on est absolu dans l'affirmation comme dans

sède deux très-beaux. — Une autre monnaie concave en argent, datant également de Constantin XII, montre aussi la Vierge nimbée, debout et encore dans l'attitude de l'orante. (M. Sabatier, *ibid.*, pl. XLIX, 11.)

la négation. Prenons donc l'effigie de Blaquernes pour ce qu'elle est, et accueillons-la, vu sa date authentique, comme une exception à coup sûr, mais surtout comme une nouvelle preuve que les grandes traditions ne cessent jamais complétement de soutenir et de ranimer les siècles d'ignorance et de confusion. Un souffle généreux parcourait alors tout le monde chrétien : le Cid remplissait l'Espagne du bruit de ses exploits; les Vénitiens venaient de s'emparer de Corfou; l'Occident et l'Orient, réunis dans l'inspiration des croisades, semblaient sur le point de faire triompher l'Évangile. Il fait bon voir, en un pareil moment, l'image de la Mère du Verbe renaître presque dans son antique et primitive beauté. Hélas! ce n'est encore qu'une espérance, et comme un moment unique. Dès 1055, on voit la Vierge aider l'impératrice Théodora à porter le *labarum*[1], et l'on redescend subitement presque autant qu'on était monté. — Sous Michel VI le Stratiotique (1055-1056), le buste de la Vierge se montre également dépourvu de beauté[2]; — et sous Constantin XIII Ducas (1059-1067), c'est la Vierge aussi qui nous replonge en pleine barbarie[3]. — Avec Romain IV Diogène et Eudocie Dalassène (1068-1070), on se remet à espérer. Dans le buste nimbé de la Vierge, ainsi que dans le groupe de la

1. Ces monnaies d'or sont marquées des mots : ΘΕΟΔΟΡΑ ΑΥΓΟΣΤΑ. (V. M. Sabatier, *Monnaies byzantines*, pl. XLIX, 13.)
2. *Ibid.*, pl. XLIX, 15.
3. *Ibid.*, pl. L, 2, 5, 7.

Madone et de son divin Fils, apposé sous ce règne aux revers des monnaies d'or, le christianisme et l'humanité reprennent presque leurs droits [1]... A cette époque aussi de beaux morceaux de sculpture prouvent en faveur des artistes qui travaillaient à la cour de Byzance. Voyez en effet la couverture de l'Évangéliaire grec connu sous le nom d'Évangéliaire de Besançon [2]. Jésus-Christ couronne à la fois l'empereur Romain IV et l'impératrice Eudocie. Les trois figures sont parfaitement nobles, les têtes sont vivantes en même temps qu'idéales, et la draperie du Sauveur est digne en tous points des beaux temps de l'art classique [3]... C'est à la même époque qu'il convient de rapporter aussi un autre bas-relief d'ivoire non moins remarquable et représentant Jésus crucifié, entre la Vierge et S[t] Jean, assistés eux-mêmes de Constantin le Grand et de l'impératrice

1. M. Sabatier, *Monnaies byzantines*, pl. L, 12, 14.

2. Cet Évangéliaire appartint pendant des siècles à l'église métropolitaine de Besançon. Il était encadré dans une riche monture en or qui fut volée à la Révolution. Il est maintenant au cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris.

3. Le Christ, la tête couronnée d'un nimbe crucigère, est debout, posé sur un *scabellum* ou piédestal, qui, selon Gori, rappellerait le dôme de Sainte-Sophie. Le Sauveur seul est drapé à l'antique. Les personnages impériaux, au contraire, sont vêtus à la mode orientale, richement, lourdement et sans grâce. Au-dessus de Romain IV, on lit : POMANOC-BACILEYC-POMAIΩN, *Romain roi des Romains;* et au-dessus d'Eudocie : EYDOKIA-BACILIC-POMAIΩN, *Eudocie reine des Romains.*

Hélène[1]. Les artistes qui ont pu concevoir et exécuter de telles choses avaient sans doute encore beaucoup à apprendre, mais ils savaient beaucoup déjà, et s'ils avaient pu faire école à Constantinople, c'est de l'Orient sans doute que serait venue la Renaissance. — Mais avec Michel VII Ducas (1071-1078), toute notion d'art s'efface encore une fois. La Vierge, soit qu'elle apparaisse à titre d'orante, soit qu'elle se montre dans sa maternité divine, dénonce de nouveau la plus sombre et la plus grossière ignorance[2]. — L'image vénérée ne se relève que bien faiblement sous Nicéphore III Botoniate (1078-1081)[3]. — Elle reprend enfin avec plus de décision l'apparence du mieux sous Alexis Ier Comnène, (1081-1118)[4]. Mais ce n'est encore que l'affaire d'un moment, et en fin de compte les représentations officielles de la Vierge restent, aux approches du XIIe siècle, bien au-dessous de ce qu'elles avaient été un moment vers le milieu du XIe. Au point de vue de l'art, comme au point de vue politique, Byzance était frappée à mort, l'avenir ne lui appartenait pas. C'est en Italie que l'art grec, sous l'égide du christianisme et sous l'inspiration de la Vierge, devait rencontrer les éléments de sa métamorphose.

1. Ce triptyque se trouve aussi au cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris.

2. M. Sabatier, *Monnaies byzantines,* pl. LI, 5, 6, 7.

3. *Ibid.,* pl. LI, 9, 17.

4. *Ibid.,* pl. LII, 1, 7, 8.

DOUZIÈME SIÈCLE.

Si, par reconnaissance pour un type aussi noble que celui de la Vierge de Blaquernes, nous parcourons les médailles de Madones frappées encore à Constantinople au XIIe siècle, nous ne trouvons plus que sujets de découragement et de pitié. Soit que la Vierge couronne Jean II Comnène-Porphyrogénète (1118-1143), sur les monnaies d'or de ce prince; soit que, sur ses monnaies d'argent, elle apparaisse seule avec l'enfant Jésus, elle trahit les mêmes tendances barbares et le même mépris de la forme [1]. — Sous Manuel Ier Comnène (1143-1180), les images de la Vierge continuent à ne pouvoir s'affranchir en rien de la laideur [2]. Elles manifestent bien çà et là quelques tentatives d'émancipation; on les voit se déranger quelquefois de leur position solennelle, chercher à ne pas reproduire textuellement l'antique orante, se montrer, par exemple, de profil [3] ou

1. M. Sabatier, *Monnaies byzantines,* pl. LIII, 2, 14, 15, 19; et pl. LIV, 1, 8, 13, 14.

2. *Ibid.,* pl. LV, 6, 7 (Monnaies d'or); LV, 11 (Monnaies d'argent); LVI, 2, 3, 12, 13, 14, et LVII, 1 (Monnaies de cuivre).

3. *Ibid.,* pl. LVI, 12.

de trois quarts[1], et trahir des velléités d'indépendance en étendant les bras vers le Tout-Puissant. Mais le même signe de dégradation pèse sur toutes ces images et en arrête les élans. — Il en est ainsi sous Andronic Ier Comnène (1182-1185), où les monnaies d'or, d'argent et de cuivre répandent à profusion les traits dégénérés de la Vierge[2]. — Avec Isaac II l'Ange (1185-1195), il y a effort vers le mieux, mais toujours avec impuissance[3]; — et sous Alexis III, surnommé Andronic (1195-1203), les représentations figurées de Marie semblent faire un pas nouveau vers la décadence[4].

Pendant que Constantinople se débat ainsi sous le poids du despotisme qui l'écrase, l'Italie, éprise de liberté, attire de plus en plus à elle ceux des artistes grecs en qui se perpétuaient les germes du grand art. Mais sous quelle action allait s'exalter en Occident le culte de la Vierge, et quelles émotions allaient inspirer les monuments élevés à la Mère du Verbe?

St Bernard étend son influence sur toute la première moitié du XIIe siècle. Il couvre l'Europe de ses monastères, combat les hérésies, apaise les schismes[5], di-

1. M. Sabatier, *Monnaies byzantines,* pl. LVI, 13.
2. *Ibid.,* pl. LVII, 4, 8, 11, 15, 20.
3. *Ibid.,* pl. LVIII, 2, 5.
4. *Ibid.,* pl. LVIII, 13.
5. Au concile de Sens, il se prononce contre les doctrines d'Abélard (1140). Il conclut également contre Arnaud de Brescia, Pierre de Bruys et Gilbert de la Porée.

rige les conciles, conseille et gourmande les papes, entraîne pour la seconde fois les Croisés vers l'Orient[1], et ne cesse d'être le plus zélé des apologistes de Marie. En même temps continue la guerre du Sacerdoce et de l'Empire, grandissant à mesure que les deux puissances trouvent de plus illustres champions. Voici d'un côté Frédéric Barberousse, guerrier héroïque et grand homme d'État[2]; de l'autre côté Alexandre III[3] et Innocent III[4], prêtres fervents et consommés politiques. Après deux siècles de luttes, l'Empire est vaincu et l'Église est libre. La deuxième croisade[5], dans laquelle se rencontrent l'empereur d'Allemagne, le roi de France et le roi d'Angleterre[6], achève de faire de ce XIIe siècle un grand siècle chrétien. La féodalité s'écroule; elle lutte en vain contre la papauté, contre la royauté, contre les communes. Les cités naissent avec leurs franchises et grandissent de toutes parts ; Milan s'organise la première, et demeure pendant deux siècles l'appui des papes et la terreur de l'Empire. St Dominique enfin naît en 1170, St François d'Assise en 1182, et tous deux se préparent pour le plus fécond des âges chrétiens.

1. Ce fut en 1146 que St Bernard prêcha la deuxième croisade, à la tête de laquelle se mit le roi Louis VII.

2. (1121-1190.)

3. (1159-1181.)

4. (1198-1216.)

5. (1189-1193.)

6. Frédéric Barberousse, Philippe Auguste et Richard Cœur-de-Lion.

Au milieu de ces grandes vicissitudes, le rôle de la femme et le culte de la Vierge conquièrent une importance qu'on ne leur avait point encore vue. La chevalerie prend place définitivement dans le monde, et y introduit toute une poésie nouvelle de sacrifice et de dévouement. Le chevalier doit aimer, chanter, servir sa dame sans intérêt. Ce qu'il y avait de plus faible et de plus délicat dans la création devient ce qu'il y a de plus fort et de plus irrésistible. L'âme et le génie des peuples prennent un nouvel essor. Déjà les troubadours et les *Minnesinger* préludent aux premiers essais des poëtes italiens. On entre dans un véritable printemps ; tout fleurit alors dans l'esprit humain, et nous savons d'où ces fleurs ont reçu la séve et la vie, puisque nous en avons touché les premières racines et saisi les premiers germes dans les profondeurs des temps chrétiens [1]. La femme, inspirée par la Vierge, poursuit à travers les siècles sa vocation civilisatrice, fidèle aux vertus qu'elle avait pratiquées dès les catacombes, et modifiant son action d'âge en âge selon les tendances et les aspirations des temps. S[te] Péronnelle, fondatrice et première abbesse du monastère d'Aubeterre, est alors la digne compagne de S[t] Gilbert, un des héros de la seconde croisade. La vierge S[te] Rosalie, descendante de Charlemagne, voue sa vie à la pénitence et devient l'ange gardien

1. Ozanam, dans ses belles études sur la civilisation, a saisi avec une admirable sagacité cette filiation.

de la Sicile [1]. S[te] Hélène de Skofde part pour Rome du fond de la Westrogothie, et revient chercher le martyre dans son pays, récemment converti par Sigefride. S[te] Élisabeth et S[te] Hildegarde, douées du don prophétique, font pendant près d'un siècle l'admiration de l'Allemagne. S[te] Hedwige enfin, fille de Berthold, duc de Carinthie, et sœur d'Agnès de Méranie, préside à la première renaissance des lettres humaines [2]... Et pendant que la Vierge continue d'engendrer de tels courages et de tels esprits, les ordres chevaleresques et religieux consacrent la souveraineté de Marie, en même temps que l'omnipotence de Jésus [3]... La poésie sacrée, s'inspirant aussi de la Vierge, grandit et s'épure. S[t] Bernard compose le *Salve Regina,* Hugues de Saint-Victor le *Salve Mater Salvatoris,* Adam, abbé de Perseigne, les *Éloges de la Vierge*... Les cathédrales s'élèvent en l'honneur de Notre-Dame, les longues ogives sont

1. On attribua à ses prières la cessation de plusieurs pestes qui ravagèrent la Sicile pendant le XII[e] siècle.

2. S[te] Hedwige fut mariée à Henri III, roi de Pologne. Vouée à la prière et à l'étude, elle aima les lettres grecques et latines avec une intelligence qui leur rendit la vie, communiqua sa passion aux moines de l'abbaye de Saint-Gall près desquels elle s'était retirée, et entretint autour d'elle des copistes, des peintres et des sculpteurs renommés. Elle avait brodé elle-même une aube, sur laquelle étaient représentées *les Noces de Mercure et de la Philologie.*

3. Les chevaliers Teutoniques, à qui l'Allemagne du XII[e] siècle doit une partie de sa civilisation, prennent le nom de *Frères Hospitaliers de la Sainte Vierge.*

lancées dans les airs, l'âme même du christianisme vibre avec une intensité singulière dans ces monuments gigantesques signés de tout un peuple. « Comtes et suzerains, châtelains, et châtelaines traînent les chariots chargés de vin, d'huile, de blé, de pierres, de bois, de tout ce qui est nécessaire à la nourriture des ouvriers et à la construction de l'église. Souvent mille personnes, hommes et femmes, s'attellent à ces chars, tant le poids est grand ; et cependant le silence est profond, aucune voix ne se fait entendre. Lorsque, sur les chemins, cette foule s'arrête, on entend seulement la confession des péchés, de ferventes prières pour leur rémission, et, à la voix des prêtres qui prêchent la paix, les haines sont oubliées, les discordes sont éteintes, les dettes sont remises, et une parfaite union des cœurs et des âmes s'établit. Si quelqu'un refuse d'obéir à ces préceptes sacrés, son offrande est précipitée à bas du char, lui-même est séparé avec honte du peuple saint. Quand on arrive à l'église, les chariots, comme un camp sacré, sont disposés autour de son enceinte ; sur chacun d'eux des cierges sont allumés ; et toute cette armée veille la nuit en chantant des hymnes et des cantiques[1]. »

Devant de semblables prodiges, la peinture en Occident reprend courage. Elle est bien faible encore, et continue de se refuser à l'enseignement direct et

1. Labbé, *Bibliotheca nova, ms*ª., t. I. — *Rer. Gallic. Script,* XIII, 290. — *Annales ordinis Sancti Benedicti,* VI, n° 67, lib. LXXVIII.

nécessaire de la nature ; mais elle rêve de grandes entreprises, se laisse aller à de grandes ambitions, et, pour les satisfaire, se met vaillamment à l'œuvre. — C'est à Palerme, sous la victorieuse impulsion des Normands, que se produisent alors les plus importants travaux. Les Grecs, les Arabes et les Italiens avaient dominé tour à tour en Sicile, et les mosaïques siciliennes du XIIe siècle portent en effet l'empreinte des trois races. L'accent latin prévaut surtout dans l'église de Montréal, où les gloires de la Vierge sont célébrées avec magnificence. Aux Grecs, au contraire, revient le principal honneur de Sainte-Marie-de-l'Amiral. C'est à la Mère de Dieu que l'amiral George d'Antioche consacre l'église de la Martorana. La plupart des peintures qui la décoraient ont péri, deux panneaux en mosaïque seulement ont été sauvés, dans lesquels on reconnaît clairement le style grec-byzantin : l'un d'eux représente le roi Roger couronné par Jésus-Christ, l'autre montre l'amiral George prosterné aux pieds de la Vierge. La Mère du Sauveur, dans cette dernière mosaïque, adresse à son fils la prière suivante, écrite sur un *volumen* déroulé qu'elle tient à la main : « Celui qui m'a bâti cette maison depuis les fondements, conduis-le, ô mon Fils, près du Maître de tous. Préserve-le, avec sa famille, de tout mal, accorde-lui le pardon de ses fautes, car toi seul, ô Verbe, as la puissance [1]. » Les figures de

1. Cette inscription, relevée par M. Barbet de Jouy, a été restituée et traduite par le savant M. Hase.

ces mosaïques dérivent de celles que nous avons admirées vers le xe siècle dans les couvents de l'Athos; mais, malgré leur grande tournure et leur remarquable élégance, elles en sont déjà l'altération. Ce sont des Grecs aussi qui ont commencé les mosaïques de la chapelle Palatine; mais, dans ces dernières, les Italiens leur sont venus en aide, tandis que les Arabes ont été mis à contribution pour sculpter le plafond. C'est l'art mauresque qui, par de savants calculs, a ramené les fleurs, les rinceaux, les feuillages, à des combinaisons géométriques, tandis que c'est à l'art grec, acclimaté déjà en Italie, que l'on doit les figures de Vierges, rayonnantes au milieu des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament [1]. — A Rome également nous retrouvons des mosaïques exécutées de 1130 à 1143. Léon d'Ostie nous apprend qu'une école de mosaïstes se fonde alors en Italie, que les Italiens ont toujours pour maîtres des Grecs, mais que le goût des élèves ne tarde pas à l'emporter sur celui de leurs instituteurs. On peut se convaincre de la justesse de cette observation dans les mosaïques faites à Santa-Maria-in-Trastevere, sous le pontificat d'Innocent II [2] : l'affaiblissement de l'ancien style et

1. Le roi Roger dédia cette chapelle en 1143, ainsi que le dit l'inscription grecque de la coupole.

2. C'est une des plus anciennes églises de Rome. Ce fut en 222 que le pape St Calixte Ier (219-223) érigea l'oratoire qui est devenu la basilique de Santa-Maria-in-Trastevere sur le lieu qu'occupait la *Taberna meritoria,* sorte d'invalides militaires.

l'influence du nouveau s'y font visiblement remarquer. Sur la façade de l'église, la Vierge se montre en compagnie des vierges sages et des vierges folles : assise sur un trône richement paré, elle allaite son divin Fils ; de chaque côté sont, comme dans la parabole, cinq vierges sages et cinq vierges folles, toutes nimbées, toutes somptueusement vêtues, toutes portant une lampe, mais pour les premières seulement la lampe est allumée, et pour les autres elle est éteinte[1]. Dans l'intérieur de la basilique, Isaïe et Jérémie se tiennent debout sur l'arc triomphal, à l'entrée de l'abside, répétant les prophéties par lesquelles ils ont annoncé Marie et Jésus : « Une Vierge concevra et enfantera un Fils[2]... Le Christ, notre

1. Les vierges sages, à la droite de Marie, ont toutes une couronne sur la tête. Parmi les vierges folles, trois seulement sont ainsi couronnées. Il est probable que ces trois dernières couronnes sont le fait d'un restaurateur ignorant qui n'aura pas compris le sujet. Cette parabole, si facilement applicable aux vierges chrétiennes, avait été adoptée avec prédilection par l'Église, et nous avons vu l'art chrétien s'en emparer dès les catacombes. On trouve aussi, par allusion à la même parabole, les deux filles de Pudens sculptées sur la frise en marbre de la porte principale de l'église Sainte-Pudentienne, ayant près d'elles une lampe en forme de canthare d'où sort la flamme sacrée ; et pour que personne ne se puisse méprendre sur l'intention, on lit au bas de ces médaillons, d'une part : VIRGO PVDENQTIANA CORAM STAT LAMPADE PLENA. PROTEGE PRECLARA NOS VIRGO PVDENQTIANA ; et d'autre part : OCCVRRIT SPONSO PRAXEDIS LVMINE CLARO. NOS PIA PRAXEDIS PRECE SANCTAS CONFER AD EDES.

2. ECCE VIRGO CONCIPIET ET PARIET FILIVM.

Seigneur, a été pris à cause de nos péchés[1]. » En même temps la Vierge apparaît au centre de la voûte hémisphérique de la tribune, partageant les honneurs divins avec son Fils. La main droite affectueusement appuyée sur l'épaule de sa Mère, le Rédempteur soutient de la main gauche un livre sur lequel est écrit : « Viens, mon élue, et je placerai en toi mon trône[2]. » La Vierge, de son côté, porte une banderole avec ces mots : « Sa gauche est sous ma tête et sa droite me tient embrassée[3]. » A gauche du Christ se tiennent St Pierre, St Cornélius, St Jules Ier et St Calépodius ; à droite de la Vierge sont St Calliste Ier, St Laurent et le pape Innocent II. Le monogramme du Christ forme la clef d'un arc de feuillage qui entoure cette vaste composition, au bas de laquelle on lit en lettres d'or[4] : « C'est en ton honneur, mère splendide de tout

1. XPC DNS CAPTVS E IN PECCATIS NRIS.

2. VENI, ELECTA MEA, ET PONAM IN TE THRONVM MEVM.

3. LEVA EIVS SVB CAPITE MEO ET DEXTERA ILLIVS AMPLEXABITVR ME.

4. HEC IN HONORE TVO PREFVLGIDA MATER HONORIS
REGIA DIVINI RVTILAT FVLGORE DECORIS
IN QVA CRISTE SEDES MANET VLTRA SECVLA SEDES
DIGNA TVIS DEXTRIS EST QVA TEGIT AVREA VESTIS
CV MOLES RVITVRA VETVS FORET HINC ORIVNDVS
INNOCENTIVS HANC RENOVAVIT PAPA SECVNDVS

Plus bas encore, sur une frise en demi-couronne, on voit l'Agneau nimbé, posé sur un tertre d'où coulent les quatre fleuves du paradis. Douze brebis, séparées en deux troupeaux, sont de chaque côté. Les villes saintes de Jérusalem et de Jéricho complètent cette frise circulaire.

honneur, que ce palais étincelle d'un éclat divin. Christ, un trône digne de tes mains, un trône que couvre un vêtement d'or, y reste jusqu'à la fin des siècles. L'antique construction allait s'écrouler, quand le pape Innocent II l'a renouvelée. » Cette peinture est grandiose, solennelle, bien rhythmée. Elle est grecque encore, mais d'un hellénisme qui, pour arriver jusqu'à Rome, s'est abstenu de passer par Byzance. Les costumes orientaux sont sévèrement bannis, les draperies redeviennent classiques, le luxe de l'Asie fait place à l'austérité romaine, et le génie de l'Italie commence à réclamer ses droits. Aussi n'est-il plus fait mention, dans les inscriptions commémoratives et dédicatives, de la richesse des couleurs ni de l'éclat des métaux, que les mosaïstes des temps barbares énuméraient avec tant de complaisance et d'ostentation. L'art va désormais se mettre en quête d'une direction nouvelle. Il n'a point encore, il est vrai, trouvé sa voie; mais il la cherche, et c'est déjà beaucoup.

De la seconde et de la troisième croisade, l'Occident rapporte aussi un grand nombre de ces Madones de S[t] Luc, qui, depuis le v[e] ou le vi[e] siècle, nous poursuivent sans interruption dans cette étude. Ces Vierges, tout en restant fidèles au type byzantin, vont chaque jour s'altérant davantage. On voit qu'elles émanent d'un esprit qui a fait son temps et qui est en train de mourir. Elles prouvent en outre que la plupart des artistes ou plutôt des artisans grecs de cette époque travaillaient de routine et se répétaient à l'aide de

procédés à peu près identiques. Le maniement du pinceau dans la confection de ces Madones est soumis en effet à une pratique constante, que la Grèce dégénérée transmettait à l'Italie, qui avait tout désappris. Ne sachant rien de ce que le clair-obscur peut prêter de valeur à un tableau, les peintres se servaient de hachures, qu'ils appliquaient maladroitement sur des teintes plates et locales, et à l'aide desquelles ils s'efforçaient de modeler et de faire tourner les corps. Cette pratique, qu'en italien on appelle *tratteggiare*, était d'ailleurs empruntée à l'antiquité ; c'est d'elle que parle Pline à la fin du livre XXXIII, quand il dit : *Ratio in pictura ad incisuras, hoc est, umbras dividendas ab lumine.* Ainsi peignirent les Luca Santo, les Andrea Rico, les Barnaba, les Petrolino, les Bizzamani, dont les Madones, incertaines ou perdues maintenant, couvrirent alors la Péninsule.

Mais, à côté de ces peintures presque barbares, nous trouvons des miniatures non moins orthodoxes qui démontrent avec une certaine éloquence ce qu'il y avait de vivant encore dans l'art grec et monastique du XIIe siècle. — Les peintures qui accompagnent les œuvres de St Jean Climaque revêtent de formes quelquefois élégantes, toujours naïves, le mysticisme d'un monde passionné d'austérités. Dans ce traité intitulé *Scala* [1], l'homme s'élève de degré en degré, c'est-à-dire de vertu en vertu, jusqu'à Dieu. A chaque instant, sur

1. N° 394 des manuscrits de la bibliothèque du Vatican.

cette échelle symbolique, il rencontre les vices, dont parfois il triomphe, mais qui souvent le renversent [1]. Quand enfin il a pu parvenir au sommet de l'échelle, il trouve Jésus et la Vierge en compagnie des anges et des saints. Cette Vierge, vêtue d'une tunique bleue et d'un long manteau noir, qui couvre aussi les cheveux, ne manque pas d'une certaine grâce alliée à la grandeur et à l'austérité... Dans cette marche symbolique de l'homme vers la perfection, on retrouve encore la Mère du Verbe, assise sur un trône d'or surmonté d'un baldaquin de fleurs et de fruits, entre deux anges qui se tiennent près d'elle en adoration. La draperie bleue, qui enveloppe toute la figure, rappelle les belles époques classiques, tandis que la tête, d'une remarquable finesse, fait pressentir déjà les beaux temps de la Renaissance. — Les Vierges que l'on voit à la même date dans les miniatures relatives à la Passion de Notre-Seigneur ont moins le sentiment de la beauté, et plus celui du pathétique [2]. Le groupe des saintes femmes au pied de la croix est assez bien trouvé; et le mouvement par lequel la Vierge embrasse Jésus dans la Mise au tombeau sera presque littéralement adopté par les maîtres primitifs du siècle

1. Par une réminiscence des peintures antiques de Tarquinia, les vices sont ici représentés par des figures noires et les vertus par des figures blanches.

2. Ces peintures sont également tirées d'un manuscrit grec, inscrit à la bibliothèque du Vatican sous le nº 1156. La couverture porte les armes du pape Paul V, Borghèse.

suivant. — Les Vierges de l'*Exultet* de la cathédrale de Pise [1], ainsi que les miniatures qui accompagnent *les Sermons pour les fêtes de la Vierge,* à la bibliothèque Vaticane [2], montrent également, au milieu de l'ignorance d'un temps barbare encore, le respect du passé, le pressentiment de l'avenir; tandis qu'à côté de ces signes précurseurs d'une ère nouvelle, la Vierge glorieuse de l'*Exultet* de la Minerve [3] nous replonge en plein moyen âge. Ce qui choque plus encore peut-être que les vices de dessin dans ces peintures, ce sont les défauts de composition et l'absence à peu près complète de perspective. Dans ces tableaux étranges, compliqués, souvent multiples, où la Bible se mêle à l'Évangile et l'allégorie à l'histoire [4], la Mère du Sauveur apparaît, quelquefois avec clarté, souvent avec obscurité, fidèle presque toujours aux traditions classiques, manifestant parfois aussi des tendances pittoresques quasi modernes. L'Italie désormais veut s'appartenir, et l'autorité jusqu'alors absolue des peintres grecs qui travaillaient dans la Péninsule, ou en vue d'elle, commence à être mise en question. Ces vieux maîtres ont beau opposer la résistance de leur inertie, le mouvement les entraîne, on sent qu'ils seront vaincus et que la liberté triomphera.

1. V. *Theatrum basilicæ Pisanæ.*
2. N° 1162 du catalogue des manuscrits du Vatican.
3. Dans la bibliothèque du couvent de la Minerve, à Rome.
4. V. surtout, dans les *Sermons pour les fêtes de la Vierge,* les miniatures relatives à l'Annonciation et à l'Ascension.

L'école byzantine, qui avait cherché à réaliser dans l'art une unité complète de vues et de moyens, a fait son temps. Les formulaires du moine Denys de Fourna d'Agrappa n'auront plus désormais d'autorité que dans les couvents de l'Athos, où la peinture monastique entre dès lors en pleine décadence. Quelques princes francs, au retour des croisades, vont alors en pèlerinage à la Montagne Sainte, et comblent les couvents de leurs dons; leurs portraits, peints dans l'église d'Aghia-Labra par les descendants de Panselinos, sont remarquables encore par la tournure et par le caractère, mais n'en montrent pas moins combien l'école monastique du XIIe siècle avait dégénéré de ce qu'elle était au Xe et même au XIe. La peinture byzantine se survivra à elle-même pendant une centaine d'années encore; puis, réduite à de simples formules graphiques, elle s'éteindra sous un joug destructeur de toute inspiration. Ce style immuable, qui, des rives du Bosphore au pied du Sinaï, avait dominé l'Église grecque [1], et sous le despotisme duquel l'Église latine elle-même s'était longtemps courbée, avait rendu aux arts de grands services. Les Byzantins,

1. Toutes les peintures de la Grèce et de l'Orient semblent calquées à perpétuité les unes sur les autres. Pour la forme, pour la couleur, pour les types, pour la coupe des vêtements, jusque pour le nombre et pour l'épaisseur des plis, tout est identique. Voyez à Athènes le temple de Minerve, converti en église et consacré à Marie; l'église d'Argos, dédiée à la Mort de la Vierge; l'église du monastère de Cesariani, cachée dans un pli de l'Hymette; l'église du monastère de Daphné, sur la route d'Athènes à Éleusis; la grande

après avoir recueilli, sauvé les saines traditions et les avoir marquées de leur empreinte, les léguaient à l'Occident, surtout à l'Italie, où elles allaient recevoir les plus magnifiques développements. Le principe de liberté, qui avait manqué à l'école grecque du moyen âge, l'esprit humain le reçut de la France d'abord au XIIe siècle et de l'Italie surtout au XIIIe. Dès lors, grâce au concours des forces individuelles et des inspirations spontanées, l'art va prendre une vraie activité. Il gardera de l'enseignement byzantin la tenue, la mesure, il en répudiera l'intolérance et l'immobilité; surtout il adoucira les traits du dogmatisme oriental par quelque chose de naïf et de tendre, qui est le caractère humain de la sainteté... Prenez St Bernard, la plus grande figure du XIIe siècle; considérez la naïveté de sa dévotion pour la Vierge; voyez l'affectueuse auréole que la Mère du Verbe pose elle-même

église du couvent de Saint-Marc, placée au pied de l'Hélicon; tout le grand couvent de Mégaspilæon, en Achaïe; l'église de Mistra et l'église d'Arachova, en Laconie, etc.; toutes sont remplies des œuvres de l'école Aghiorite (Ἅγιον Ὄρος, Sainte Montagne), et toutes démontrent l'invincible esclavage qui, dans cette école, a enchaîné l'avenir au passé. Le peintre moréote du XVIIIe siècle copie trait pour trait le peintre vénitien du Xe ou le peintre athonite du Ve ou du VIe siècle. « L'artiste obéit à la tradition, comme l'animal à son instinct; il fait une figure comme l'hirondelle son nid ou l'abeille sa ruche. » (V. M. Didron, Introduct. du *Manuel d'Iconographie chrétienne,* p. IX.) La grande église du monastère de la Panagia-Phanéromeni, avec ses milliers de figures peintes en 1735, es semblable aux plus anciennes basiliques; et toutes les églises de la Macédoine et de la Thessalie confirment cette observation.

sur le front de l'ardent apôtre des croisades et de la vie monastique en Occident :

Bernard, molt aimé, mon Chappellain,
Prenez, recevez de ma main
Le doux Sauveur du monde [1].

Ainsi parle la Vierge à S[t] Bernard, en lui présentant l'enfant Jésus. Le moyen âge oriental ne connut pas de pareils épanchements ; et de ce doux langage, dont s'éprend l'Occident du XII[e] siècle, l'art va tirer le germe de sa rénovation.

1. Ces vers furent gravés au pied d'une statue de la Vierge.

TREIZIÈME SIÈCLE.

Le XIIIe siècle fut l'âge d'or du catholicisme. Ce fut pour nous le siècle de St Louis et de Marguerite de Provence, et ce fut pour l'Italie le siècle de St François d'Assise, de Ste Claire et de St Dominique. « St François fut tout séraphique par son ardeur ; St Dominique, par sa grande sapience, fut sur terre un reflet de la lumière des chérubins[1]. » Ce fut le siècle aussi de St Thomas d'Aquin, de St Bonaventure, de St Antoine de Padoue, de St Pierre Dominicain, de St Pierre Nolasque, du charmant St Louis évêque de Toulouse, d'Albert le Grand, de Guillaume de Saint-Amour, d'Albert de Cologne, et de ce Sigier, que Dante place dans son *Paradis* à côté des plus grands saints[2]. Partout en même temps des femmes dignes de tels hommes s'élevèrent à la sainteté, et la Vierge fut l'intermédiaire constant par lequel tous ces héros chrétiens parvinrent à la connaissance de Dieu.

1. L'un fu tutto serafico in ardore,
L'altro per Sapïenza in terra fue
Di cherubica luce uno splendore.

Dante, *Paradiso,* cant. XI, v. 37.

2. M. Leclerc a refait la biographie de Sigier, retrouvé ses écrits, montré le rôle important qu'il occupe dans le mouvement intel-

L'hérésie renouvelait alors l'antique erreur des Manichéens. En mettant en question à la fois la maternité divine, le mariage et la propriété, les Albigeois attaquaient du même coup le christianisme, la morale et la société. La cause de la civilisation était en jeu. « Le soir du monde approche, disait-on de toutes parts, et nous touchons à notre fin. » Les nations, à force de peur, devenaient féroces. En face de ceux qui voulaient tout détruire, il y avait ceux qui voulaient tout conserver; entre ces deux partis extrêmes se placèrent les saints qui, par la douceur de leur génie, voulurent tout accorder, et ce fut principalement par un redoublement de ferveur envers la Vierge qu'ils tentèrent cette conciliation. St Dominique, en instituant le *Rosaire*, désira que chaque jour et à la même heure tous les chrétiens à la fois professassent Marie Mère de Dieu. Le genre humain renvoyait à Marie, désormais assise au-dessus des anges et de tous les chœurs célestes, la glorieuse salutation que les hiérarchies du ciel lui avaient adressée. C'était comme les acclamations répétées que la reconnaissance des peuples faisait entendre en l'honneur de la Vierge. La pensée de St Dominique gagna bientôt tous les lieux, pour se perpétuer à travers tous les siècles[1]. St François, de son

lectuel du XIIIe siècle. (V. *Histoire littéraire de la France* au XIIIe siècle. — V. aussi la belle étude de M. Renan dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 mars 1868.)

1. « Toutes les fois qu'une chose arrive à la perpétuité et à l'universalité, elle renferme nécessairement une mystérieuse harmonie

côté, plaça également son ordre sous l'intercession de Marie, et la *portion* de terre qu'il avait empruntée aux Bénédictins[1] se transforma en un lieu de pèlerinage, où la foule vint se mettre sous la protection de la Vierge. Ainsi, sur tous les ordres religieux la Vierge projeta de célestes clartés. S[t] Thomas d'Aquin, en composant l'office du *Corpus Domini*, donna une grande place à la Mère du Verbe. S[t] Bonaventure ordonna qu'à la chute du jour la cloche sonnât dans toutes les églises de son ordre, pour rappeler le salut de l'ange à la Vierge. L'*Angelus*, ce poétique appel parti de l'humble tour des franciscains, vola de clocher en clocher, et fut pour la reine du ciel ce que les chants des troubadours étaient alors pour les femmes de la terre[2]. Le culte de Marie fut proclamé partout avec enthousiasme; il anima toutes choses, la vie publique et la vie privée, les institutions et les mœurs. L'imagination et le cœur des peuples s'enflammèrent de ce chaste idéal. Les multitudes ravies redirent à l'unisson les psaumes des Herman Contract et des Adam de Saint-Victor. Les trouvères de Provence, les contadours de Guyenne,

avec les besoins et les destinées de l'homme. Le rationalisme sourit en voyant passer des files de gens qui redisent une même parole : celui qui est éclairé d'une meilleure lumière comprend que l'amour n'a qu'un mot, et qu'en le disant toujours, il ne le répète jamais. » (Lacordaire, *Vie de S[t] Dominique*, p. 239, in-12, 1857.)

1. *Portioncule.*

2. Ozanam, *les Poëtes franciscains en Italie au* XIII[e] *siècle*, p. 102.

les bardes bretons, les chantres d'amour germaniques, les romanceros espagnols, par-dessus tout les poëtes franciscains d'Italie, allèrent chantant les joies, les douleurs, les grandeurs et les prodiges de la Vierge. Ce fut un magnifique prélude à l'épanouissement de la poésie et des arts.

Cette première Renaissance eut un caractère d'humanité que le monde n'avait point encore connu. Le christianisme, tant et si souvent compromis par l'abus des richesses, se régénéra par un immense amour des pauvres et de la pauvreté. « Comme les fontaines disposées près des lieux de prières pour l'ablution des mains que l'on va tendre vers le ciel, les pauvres ont été placés par nos aïeux près de la porte des églises, pour purifier nos mains par la bienfaisance avant de les élever à Dieu [1]. » Ainsi parlait S[t] Jean Chrysostome au IV[e] siècle, et sa voix se perdait dans la corruption byzantine. S[t] François d'Assise reprit cette parole au profit de son temps, et il entraîna l'Italie dans les voies de l'amour et du sacrifice. « Va, François, et répare ma maison, qui, tu le vois, tombe en ruine. » Et ces paroles, que le Christ lui adressa, décidèrent de sa vocation. Né riche, il se fit pauvre et plus que pauvre, il se fit mendiant, et, en honorant la pauvreté, il la fit sainte. « C'est la pauvreté, disait-il, qui prend l'âme sur la terre et l'emporte au ciel dans la conversation

1. S[t] Jean Chrysostome, *de Verbis apost.: Habentes eumdem spiritum.* Serm. III, n. 2.

des anges. » S[t] François fut, parmi les saints, ce que le Cid de Guillem de Castro fut parmi les chevaliers [1]. Sa vie porte un caractère de lyrisme extraordinaire. Les âmes arrivaient à lui de tous les points de l'horizon. Il semblait moins marcher qu'être porté par la multitude, raconte S[t] Bonaventure. « Bienheureux ceux qui sont doux, car ils posséderont la terre! » avait dit Jésus-Christ; et, pénétré de cette parole, S[t] François allait répétant partout : « Soyez béni, mon Dieu, pour ceux qui pardonnent au nom de votre amour!... Bienheureux ceux qui savent vivre en paix, le ciel les couronnera!... O mes frères, que la paix règne parmi vous! car la paix, c'est la justice! la paix, c'est la liberté!... » Et, après avoir, par ces traits de charité, accordé les partis qui divisaient Assise et les cités d'alentour, après avoir, par l'institution du tiers ordre, réuni les communes et vaincu la féodalité, il fit naître une armée de héros qui devint le plus grand obstacle à la tyrannie des empereurs. Ses disciples immédiats, S[t] Antoine de Padoue, S[t] Jean de Vicence, furent en Italie les premiers apôtres de la fédération. Les femmes elles-mêmes et jusqu'aux enfants s'animèrent d'une sublime ardeur pour l'indépendance de la patrie. S[te] Rose de Viterbe, tout enfant, parcourait les rues de sa ville natale en prêchant la liberté et en exaltant les populations. A neuf ans, elle fit peur à l'empereur Frédéric II, et obtint les honneurs de la

1. V., sur S[t] François d'Assise, la belle étude de M. Morin.

persécution et de l'exil. Trois ans après, l'Italie se couvrit de deuil à sa mort. Dans les jours de douloureuses épreuves, les peuples couraient en foule au tombeau de leur jeune patronne, ils y retrempaient leur courage, et en rapportaient comme de pieux talismans les roses blanches qui fleurissaient sur ces cendres virginales. Plus près de S[t] François, S[te] Claire et l'armée des vierges conquises par elle à l'humilité gardèrent pieusement, à l'ombre de leurs cloîtres, la flamme du patriotisme et du pur amour. Leurs monastères, répandus partout, à Assise, à Pérouse, à Arezzo, à Padoue, à Rome, à Venise, à Mantoue, à Bologne, à Spolète, à Milan, à Sienne et à Pise, furent comme des arches saintes, d'où rayonnèrent de grands cœurs et de grands sacrifices [1]. L'esprit, qui ne connaît ni limites ni rangs, franchit les monts et passa des humbles aux grands de la terre; on vit des filles, des sœurs et des veuves de rois, S[te] Isabelle de France, S[te] Élisabeth et S[te] Marguerite de Hongrie, épouser aussi la pauvreté et marcher radieuses à ces pieuses fiançailles [2].

En un tel temps et avec de telles idées, on conçoit ce que fut pour l'Église le culte de la Vierge. Pour comprendre ce qu'il dut être pour les arts, il faut se pénétrer de ce merveilleux amour de la nature, qui fut l'âme

1. V. Alban Butler, *Vie de S[te] Claire*, t. VII, p. 192.

2. L'*Ordre des Servites* et l'*Ordre de la Merci* s'honorèrent aussi, au XIII[e] siècle, d'une dévotion particulière pour la Vierge.

de S[t] François et l'âme de son siècle. La nature souriait à l'humanité, qui l'avait si longtemps méconnue ; elle parlait aux saints, elle allait inspirer les artistes et les poëtes. S[t] François, par son infinie tendresse pour la vie universelle, a le plus approché de Jésus. Il vénérait les plantes, les animaux, les éléments, et jusqu'aux pierres de la route. Il donnait son cœur à tout : il appelait le soleil son frère ; et il chantait la souffrance et la mort, en les appelant ses sœurs. On le voit, pendant tout un jour, écouter un rossignol et répondre à ses chants par des chants, jusqu'à ce que, s'avouant vaincu, il le couvre de bénédictions. Si l'on ne se pénètre de cette délicatesse de cœur et de cette naïveté exquises, on ne peut sentir ce qu'il y a de charme déjà dans l'art du XIII[e] siècle. Pour ne pas sourire dédaigneusement aux ébauches encore grossières de ces peintres de Madones, il faut y reconnaître le reflet de ce sentiment intime de fraternité qui unit tous les êtres au sein de Dieu. Voilà la pensée fondamentale mise en lumière par S[t] François et révélée par lui à son temps. C'est de cette unité profonde de la nature que va sortir la conception première des lois universelles qui régissent le monde, et auxquelles obéissent également le grain de sable et les astres. La renaissance des arts et les grandes découvertes de la science moderne reposent sur le même principe. A ce point de vue, S[t] François fut le maître de Cimabue et de tous les peintres qui partent de Giotto pour arriver à Raphaël, comme il fut celui des savants qui, de S[t] Thomas d'Aquin,

d'Alexandre de Hales, de S[t] Bonaventure, d'Albert le Grand, de Roger Bacon et de Duns Scott, aboutissent à Copernic, en passant par Gerson et par le cardinal Nicolas de Cusa. Le vieil esprit du Patriarche des pauvres se retrouvera dans toutes les grandes intelligences qui, pendant trois siècles, vont représenter les progrès de la pensée. Tous ces beaux génies cherchent la sainte fraternité des êtres; ils se rappellent que les oiseaux, aussi bien que les peuples, répondaient à la voix de S[te] Rose de Viterbe; ils savent que tous les atomes de la création sont guidés par un instinct profond de la vie universelle, et ils s'efforcent d'en trouver les lois. Les Franciscains et les Dominicains, obéissant à une pensée commune, deviennent les maîtres de la scolastique, qui, dans son aridité, prépare le mouvement des époques suivantes. Alexandre de Hales et Albert le Grand se jettent dans l'étude de la métaphysique péripatéticienne, et en font sortir la théologie. S[t] Bonaventure fait entrer dans la science le sentiment de l'unité; Roger Bacon pénètre l'économie de notre univers; Duns Scott, l'esprit le plus vigoureux du XIII[e] siècle, dépose dans l'humanité les germes de principes qui remueront l'Europe pendant le laborieux travail du XIV[e] et du XV[e] siècle; Jacomino de Vérone et Jacopone de Todi créent la poésie italienne et frayent à Dante le chemin des mondes invisibles; Guido de Sienne enfin, Giunta de Pise et le Florentin Cimabue précèdent immédiatement Giotto. Et la Vierge est le centre autour

duquel se meuvent ces belles intelligences. « Par l'Incarnation, dit St Thomas d'Aquin, le cercle de la création s'est refermé; les créatures, sorties de Dieu par le Verbe, y font retour par le Verbe, de sorte que ce tour admirable de Dieu en Dieu se fait par Dieu en Marie. » C'est elle, qui apparaît en songe à Albert le Grand au début de sa vie; elle, qui lui communique les sciences de la nature; elle, qui les lui reprend, en le ramenant à l'humble soumission de la dernière heure[1], et celui que l'école appela le Docteur irréfragable résume ainsi sa doctrine : « Dans la bienheureuse Vierge s'est consommée l'œuvre de Dieu, parce que toutes les choses créées y sont unies, dans un seul homme, à leur créateur; que le principe y devient la fin et la fin le principe. » La Vierge, en même temps, inspire à la poésie des hymnes d'une harmonie tantôt désolée, tantôt charmante : les *Stabat* de St Bonaventure et de Jacopone de Todi sont les plus intimes témoins des deux grands états de l'âme humaine. Quelquefois, dans ces chants, l'amour se mêle à la dévotion, et le sourire à la prière : certains tableaux de Madones sont alors le reflet de ces cantiques. Il est impossible, dans les limites d'une étude préliminaire, de pénétrer les rêves touchants, l'affectueuse piété, la dévotion tendre et naïvement maternelle, qui ont laissé sur les bonnes peintures de cette époque l'empreinte d'un sentiment exquis de mysticité chré-

1. V. la *Vie de St Dominique*, par le P. Lacordaire.

tienne. Tâchons au moins d'en recevoir et d'en garder l'impression générale.

La tentative d'émancipation, faite dès le XIIe siècle par les peintres italiens, se poursuit avec plus de résolution, mais sans un succès bien décisif, pendant la première moitié du XIIIe. Les artistes grecs tiennent encore l'Italie sous leur joug, continuent à la remplir de leurs œuvres monotones, et s'en vont partout colportant leurs Madones toujours identiques à elles-mêmes. Comment ne comprennent-ils pas le temps où ils vivent[1]? Comment ne voient-ils pas que l'humanité marche et qu'ils restent immobiles, ou plutôt qu'ils reculent quand tout les pousse en avant? Depuis deux cents ans déjà l'art grec du moyen âge avait dit son dernier mot. Les commandements du moine Denys n'étaient plus pour les successeurs dégénérés de Panselinos qu'une lettre morte qui les enchaînait sans les instruire. Les Vierges, que leurs propres élèves peignaient dans la Péninsule, dénonçaient cependant d'une manière évidente, quoique avec une extrême timidité, les aspirations qui poussaient l'Italie vers des destinées nouvelles. L'Occident désormais était de force à porter les destinées du monde. Au moment où les croisades tentaient leur suprême effort pour arracher à l'Orient les gages religieux de notre rédemption, la légende, ajoutant le prodige à la réalité, racontait que les anges avaient pris l'humble

1. *Hoc autem tempus quomodo non probatis?* (Luc, XII, 56.)

maison de Marie à Nazareth, et que, la transportant à travers les airs, ils venaient de la déposer pieusement à Lorette. Il y avait sous ce prodige un grand fond de sagesse : la sainte demeure où s'était levée *la lumière qui devait éclairer toutes les nations* passait ainsi d'Orient en Occident, et c'était l'Italie qui en était instituée la dépositaire. L'art allait suivre le même courant et se fixer désormais en Italie, comme dans une résidence de prédilection. Pendant le moyen âge, l'Europe latine n'avait pas possédé d'art national proprement dit; elle avait vécu sur un fonds commun, sur des types dogmatiquement ordonnés et qui étaient restés toujours à peu près les mêmes. La France, la première, au XIIe siècle, avait donné le signal d'une véritable renaissance, dont le règne de Philippe-Auguste, au commencement du XIIIe, marque le point culminant. Les Madones, qui dominent cette armée de saints et de saintes sculptée sur les portails de Chartres, de Strasbourg et de Reims, témoignent avec une admirable éloquence en faveur de cette gloire nationale. Nous fûmes alors les maîtres de l'Occident. Mais ce travail d'enfantement, nous n'eûmes pas la persévérance de le conduire à terme. L'Italie reprit notre œuvre dans l'effervescence du mouvement religieux provoqué par St François, et, par un travail de plus de deux siècles, elle la mena jusqu'à la perfection. Elle eut le bonheur alors de se ressouvenir de l'antiquité, qui avait fécondé jadis sa terre devenue classique, et elle y revint en même temps qu'à la nature, comme à

des sources toujours vives, bien que longtemps oubliées. Tandis que les Franciscains exaltaient les beautés de la création, les Dominicains se préoccupaient de ramener en Occident, par l'étude assidue de la langue grecque, le goût des anciennes traditions[1]. C'est ainsi que, par l'intermédiaire de la foi, s'introduisirent dans l'art italien des éléments de vérité en même temps que de pureté. Et quand Nicolas de Pise eut réformé le goût de son dessin et de ses combinaisons plastiques d'après les marbres et les sarcophages antiques rapportés de l'Orient par les flottes pisanes[2], ce fut justice à lui d'aller à Bologne pour y élever de ses propres mains le tombeau de S[t] Dominique[3]. Dès lors la Péninsule se couvrit d'édifices sur lesquels, à chaque instant, la Madone apporta, en faveur de l'art qui se régénérait, le témoignage de sa chaste beauté. La Vierge fut le motif principal dont Nicolas de Pise décora la façade de la petite église de la Misericordia, bâtie par lui sur la place San-Giovanni. Jean de Pise, fils de Nicolas, vint à son tour et plaça la Madone entre deux anges, au-dessus d'une des portes latérales de Santa-Maria-del-Fiore ; il la représenta entre deux

1. Brocard fut alors un de ces hardis voyageurs monastiques qui remplirent l'Occident du XIII[e] siècle des récits fabuleux de l'Orient.

2. V., au *Campo Santo* de Pise, le sarcophage où se trouve la Chasse de Méléagre, tant admirée de Nicolas et de Jean de Pise.

3. Ce tombeau commencé à Bologne en 1225, fut terminé en 1231.

saints sur le tombeau du pape Benoît IX, dans l'église San-Domenico, à Pérouse; il la fit intervenir dans l'église Saint-Dominique, à Bologne; il l'introduisit dans la vie du Sauveur, dont il rappela les principaux traits sur les chaires de Sienne, de Pistoja et de Pise; il la présenta à la vénération des fidèles, entre St Grégoire[1] et St Donato[2], sur le maître-autel de la cathédrale d'Arezzo; il la montra, gardienne du sanctuaire, à la porte principale de la cathédrale de Pise, et la salua de ces mots : *Ave, gratia plena, Dominus tecum*[3]; et il en reproduisit l'image encore sur la porte latérale voisine du campanile, en mettant, cette fois, à côté de la Madone, une figure emblématique de la ville de Pise, avec ces paroles : *Virginis ancilla sum Pisa quieta sub illa*[4]... Le pieux artiste faisait ainsi de sa

1. Représenté sous les traits du pape régnant, Honorius IV.
2. Protecteur d'Arezzo.
3. Cette Vierge est entre St Jean-Baptiste et un autre saint. Un homme, que Vasari dit être Piero Gambacorti, intendant de la fabrique, est agenouillé à ses pieds. On lit au-dessous :

> Sub Petri cura hæc pia fuit sculpta figura :
> Nicoli nato sculptore Johanne vocato.

Les annotateurs de Vasari prétendent que la figure agenouillée n'est point celle de Gambacorti. (V. Vasari, t. I, p. 278, note 1.)

4. La Vierge est entre l'empereur Henri et une femme qui personnifie la ville de Pise. On lit au-dessous de la Madone :

> Nobilis arte manus sculpsit Johannes Pisanus
> Sculpsit sub Burgundio Tadi benigno...;

et au-dessous de l'empereur Henri :

> Imperat Henricus qui Christo fertur amicus.

patrie la Servante de Marie, et, par un recours constant à cette intercession, dissipait les ténèbres qui enveloppaient les arts depuis des siècles[1]. C'est ainsi que, inspirée de la Vierge, l'Italie, depuis un si long temps dépossédée, prit la première place dans la poésie et dans l'art. En même temps que les chansons des troubadours faisaient silence devant les chants du patriotisme et de la sainteté, en même temps aussi les artistes anonymes de l'architecture gothique s'effacèrent devant les générations naïves et ferventes, qui se levèrent en même temps de Pise, de Sienne et surtout de Florence.

Les Pisans, dont la puissance maritime avait été considérable dès le XIe siècle, conçurent à cette époque le projet de leur cathédrale, et ramenèrent de Grèce des artistes sous l'influence desquels une école se fonda, école composée de peintres anonymes, ignorants pour la plupart, dépourvus presque tous du sentiment de la beauté, mais qui ne laissèrent pas éteindre le flambeau de la tradition. C'est à cette filiation qu'au commencement du XIIIe siècle se rattache Giunta, dont les figures expressives, quoique barbares encore, présagent pour l'art des jours meilleurs. La vierge Marie, qui accompagne le crucifix de l'église des Anges, et ce qui reste des fresques peintes vers l'an 1230 à la voûte et sur les chapiteaux de la basilique d'Assise, démontrent assurément un talent

1. Vasari, t. I, p. 279.

supérieur à celui des Grecs contemporains. L'empâtement des couleurs a de la force, leurs combinaisons sont variées, et sous l'aridité de la forme se trahit déjà, dans une certaine mesure, la préoccupation du mouvement, de la nature et de la vie. — A Sienne aussi, Guido, inspiré de l'esprit de son temps, peignait la Vierge et l'enfant Jésus au milieu des hiérarchies célestes, et ajoutait à son tableau cette inscription charmante :

Me Guido de Senis diebus depinxit amenis,
Quem Christus lenis nullis velit agere pœnis.

La Mère du Sauveur, assise avec majesté sur un grand siége richement orné, a sous ses pieds l'antique *suppedaneum;* les plis de son grand manteau, bien que trop détaillés, sont sagement ordonnés; sa tête et celle de son divin Fils ont de la douceur, de la noblesse, presque de la grâce. Voilà vraiment un premier pas vers le progrès[1]. Et Guido fit de nombreux élèves, dont quelques-uns améliorèrent encore la manière qu'il leur avait transmise. A la fin du siècle, la Madone de Maestro Mino, dans la salle du Conseil, marque de vives aspirations vers le beau. Cette importante peinture est de 1289. La Vierge et le *Bambino*, entourés d'anges,

1. La date de cette Vierge, que l'on croyait être 1225, a été mieux lue, je crois, 1275. Ce tableau est dans l'église de Saint-Dominique, à Sienne. Il est gravé dans d'Agincourt : *Hist. de l'art*... Peinture, pl. CVII.

se tiennent sous un dais que supportent les apôtres et les saints protecteurs de la ville. La grandeur des figures, l'invention et l'accord de toutes les parties sont extraordinaires pour ce temps. — A Lucques également, dès le milieu du XIIIe siècle, Bonaventura Berlinghieri marche dans la direction marquée par les Siennois et les Pisans; en même temps que Stefani à Naples, Solsernus à Spolète[1], Tullio à Pérouse, chacun selon la mesure de ses forces, luttent pour la même cause. Vainement Margaritone fait, à Arezzo, des prodiges de patience et d'habileté pour maintenir l'immobilité de l'ancien style. Sa Madone de San-Francesco et ses tableaux tirés de la vie de la Vierge pour les religieuses de Santa-Margherita ne sont déjà plus qu'une lettre morte pour la plupart de ses contemporains. Il a beau se liguer avec Andrea Tafi, appeler à son aide les Grecs Théophane et Apollonius, il ne sert plus que la passion d'une coterie, l'idée d'un peuple désormais est ailleurs. L'impulsion était donnée, et allait, quoi qu'on fît, devenir irrésistible.

Les mosaïstes eux-mêmes, malgré la lenteur de leurs procédés et l'inflexibilité de la matière, participèrent à ce mouvement fécond, quelques-uns même en furent les ardents promoteurs. Les mosaïques de Saint-Paul-hors-les-Murs, exécutées à Rome vers 1220 sous le pontificat d'Honorius III, relèvent encore

1. Solsernus a laissé à Spolète une mosaïque où l'on voit le Sauveur en compagnie de la Vierge et de S[t] Jean.

franchement du moyen âge[1]; mais celles de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Marie-Majeure, plus jeunes de soixante-dix à quatre-vingts ans, protestent hautement contre cette servitude. Sous Nicolas IV, en effet, Jacopo da Turrita ne se contente plus de représenter la Vierge au pied de la croix, sous les traits de la laideur et de l'impassibilité, il fait un franc et naïf effort pour associer Marie en esprit et en vérité à notre rédemption[2]. Sans doute il n'y réussit pas encore, mais enfin il y tâche. Et lorsque Jacopo de Camerino et Gaddo Gaddi viennent ensuite travailler avec lui à la décoration de l'abside de Sainte-Marie-Majeure, la Vierge, sur un ciel d'or, apparaît radieuse et pénétrée d'humilité, assise sur un trône à côté de Jésus-Christ, qui la proclame Reine des hommes et des anges. « EXALTATA EST SANCTA DEI GENITRIX SVPER CHOROS ANGELORVM AD CELESTIA REGNA[3], » a écrit Jacques de Turrita au bas de cette vision ; et derrière le souverain pontife, témoin de la gloire de Marie, il a placé la plus grande illustration de son temps, St François d'Assise, en compagnie de St Pierre et de St Paul[4]. La Vierge reparaît encore, à la Tribune de

1. Il ne reste plus que des fragments de ces mosaïques, qui périrent dans l'incendie du 15 juillet 1823. Ces fragments permettent de juger du style de l'œuvre entière.

2. Nous reviendrons sur cette mosaïque à propos du crucifiement.

3. « La sainte Mère de Dieu a été portée par les chœurs des anges jusqu'aux célestes royaumes. »

4. Le cardinal Jacques Colonna est agenouillé de l'autre côté,

cette basilique, dans l'Annonciation, dans la Nativité, dans l'Adoration des Mages, dans la Présentation au Temple et à l'heure même de sa mort, et toujours on la retrouve avec ce caractère d'humilité et d'humanité qui ira chaque jour s'accentuant davantage... Ne quittons pas cette église, la plus belle de toutes celles que le christianisme a consacrées à Marie, sans rappeler aussi l'image dont « Jean, fils de maître Cosme, citoyen romain, » a fait en 1299 le principal ornement du tombeau de l'évêque d'Albe, Gonsalvo Rodrigo [1]. La Madone, entre St Mathias et St Jérôme, tient dans ses bras l'enfant Jésus, qui bénit le prélat

et derrière lui sont St Jean-Baptiste, St Jean l'Évangéliste et St Antoine de Padoue. Derrière St François d'Assise et St Antoine de Padoue, surgissent des arbres dont les feuillages mystiques forment des enroulements à travers lesquels se jouent des oiseaux aux riches plumages. Tout cela se perd avec une grande harmonie dans les fonds d'or. Jacques de Turrita et son compagnon, Jacques de Camerino, sont à genoux, plus petits que les saints, qui sont eux-mêmes de moindres dimensions que les apôtres. L'image du Christ est de proportion colossale, même relativement à la Vierge.

1. On lit sur le marbre qui forme le soubassement de ce tombeau :

† HIC DEPOSITVS FVIT QVONDA DNS GVNSALVVS EPS ALBANEN
ANN DNI M^{o}CC^{o}LXXXXVIIII
† HOC OP'. FEC. IOHES MAGRI COSME CIVIS ROMANVS.

« Ici repose celui qui fut le seigneur Gonsalve, évêque d'Albe, l'an du Seigneur 1299. Jean, fils de maître Cosme, citoyen romain, a fait cet ouvrage. » — Une autre Vierge du même peintre se trouve encore à Rome, dans l'église de la Minerve, au-dessus du tombeau de Guillaume Durante, évêque de Mima.

agenouillé devant lui. On aime à voir ainsi la Vierge, dans sa robe de drap d'or et dans le long manteau bleu qui couvre les cheveux et même le front ; on se plaît à sa gravité douce ; on est attiré par son austère tristesse ; il semble que les douleurs humaines soient moins dures par la manière touchante dont elle y compatit. Ce monde de saints et de saintes, qui fut la gloire du XIIIe siècle, ce monde, si bien caractérisé par la simplicité, par la douceur, par un mélange de courage et de mélancolie, se groupe autour de la Vierge comme autour d'un centre de prédilection... Mais c'est surtout dans les œuvres du pinceau florentin que la Mère de Dieu va maintenant nous fournir de précieux enseignements.

La guelfe Florence, en voyant les cités voisines et rivales, et particulièrement les villes gibelines, faire ainsi, dans le domaine des arts, un effort vers le mieux, se piqua d'émulation. Vasari sans doute exagère quand il dit que « la peinture y était plutôt entièrement perdue qu'écartée de la bonne route. » Non, la famille des peintres ne s'y était point complétement éteinte. Dès le XIe siècle, par exemple, les archives florentines font mention d'un peintre national nommé Rustico, qui travaillait vers 1060; elles parlent également, à la fin du XIIe siècle (1191), d'un certain Marchisello, dont les peintures ornaient le maître-autel de l'église Saint-Thomas ; elles ont aussi, au commencement du XIIIe siècle, conservé les noms de Girolamo di Morello (1212) et de maître Fidanza (1224). Quant au

peintre Bartolommeo, qui vivait en 1236, c'est également un vrai Florentin, et son Annonciation de l'église des Servites montre que toute saine notion d'art était loin d'avoir disparu dans l'ancienne cité toscane[1]. Enfin les savants annotateurs de Vasari ont découvert à Sienne, dans l'église de Santa-Maria-de-Servi, une Madone dont l'auteur, Coppo di Marcovaldo, prouve encore en faveur de l'ancienne école florentine[2].

Néanmoins, le vrai fondateur de la Renaissance italienne au XIII[e] siècle fut le Florentin Cimabue; s'il profita des exemples des Guido, des Bonaventura, des Giunta, ce fut pour les surpasser, presque même pour les faire oublier. Il avait appris son art des Grecs, appelés à Florence pour peindre dans Santa-Maria-Novella[3], et les travaux de sa jeunesse appartiennent tout à fait au passé[4]. Mais bientôt il franchit les

1. Ce tableau avait été attribué à Cavallini. Mais l'examen des lettres composant les mots *Ecce Virgo concipiet*, démontre que cette peinture appartient au milieu du XIII[e] siècle et non au commencement du XIV[e], où les caractères gothiques furent dès lors adoptés par Giotto et par tous ses élèves.

2. V. Vasari : *Supplément à la vie de Cimabue*, t. I, p. 234 et 235.

3. Vasari se trompe quand il fait travailler ces peintres grecs dans la chapelle des Gondi, construite un siècle plus tard, avec l'église actuelle tout entière. Ce fut dans une autre chapelle, située sous l'église actuelle, que ces peintres travaillèrent, et leurs fresques furent plus tard recouvertes par d'autres fresques, exécutées au XIV[e] siècle.

4. Les peintures relatives à la vie et à la mort de S[te] Cécile, qui, de l'église consacrée à la sainte, ont passé dans l'église de

étroites limites tracées par les anciennes écoles du moyen âge ; il assouplit ses contours, anima ses têtes, donna à ses draperies un jet grandiose, et, sans arriver à la science de la perspective aérienne, groupa ses figures avec plus d'art que ne l'avaient fait ses contemporains. En ces temps de violence, au milieu des ténèbres d'un monde encore à demi barbare, les Vierges de Cimabue firent luire les clartés rassurantes d'une civilisation nouvelle. — La première en date fut celle qui, du temps de Vasari, ornait un des pilastres du chœur de Santa-Croce[1]. La supériorité du peintre fut dès lors universellement acceptée. — Il la confirma avec une nouvelle autorité dans la Madone qu'il peignit pour les moines camaldules de Santa Trinità[2]. Sur un fond d'or, la Vierge apparaît, tenant l'Enfant divin dans ses bras, et le présentant à l'adoration des anges. Les anges reconnaissent en Marie la Mère du Verbe, et la dévotion dont ils l'entourent est charmante. Ils semblent les représentants d'un christianisme nouveau. La confiance et l'amour naissent dans

Saint-Étienne et finalement dans la galerie des Offices (n° 2 du catalogue de 1867), seraient, selon Vasari, de la jeunesse de Cimabue; elles montrent déjà une grande supériorité sur la Vierge de Rico de Candia, exposée tout à côté dans la même galerie.

1. Cinelli mentionne ce tableau, et dit qu'il fut enlevé quand on restaura l'église. On ne sait ce qu'il est devenu.

2. Ce tableau est à la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Florence, n° 2 du catalogue.

l'art et se substituent à la crainte. Le joug des anciennes écoles est sur le point d'être brisé. La manière dure, grossière et plate des peintres grecs-byzantins fait place à quelque chose qui n'est point encore la beauté, mais qui tend vers elle avec sincérité. — La Vierge que Cimabue plaça ensuite sur la façade de l'hôpital del Porcellana[1] confirma cette manière de voir[2]. — Ce fut alors aussi qu'il peignit la Madone du couvent de San-Francesco, à Pise. On dit que cette Madone est celle que nous possédons au musée du Louvre[3]. Je n'en veux rien croire. Le tableau du Louvre, en effet, a dû être un des premiers ouvrages de Cimabue; car, excepté les draperies, qui marquent un franc retour aux modèles classiques, les têtes et les mains de la Vierge, de l'enfant Jésus et des anges appartiennent toutes, avec une égale franchise, aux traditions barbares, contre lesquelles le maître florentin, avant de peindre la Vierge de San-Francesco, avait hautement protesté dans la Vierge de Santa-Trinità. On ne peut admettre que l'artiste, capable de ce dernier tableau, ait pu ensuite oublier les progrès qu'il avait lui-même accomplis, et déchirer de ses propres mains sa nouvelle profession de foi. — Loin de renier ses principes, Cimabue les proclama avec un nouvel éclat encore dans la Madone de Santa-Maria-Novella.

1. Situé au coin de la *via Nuova*, conduisant à Borgo-Ognissanti.

2. Cette peinture est détruite.

3. N° 174 du catalogue officiel.

De proportions colossales, assise et drapée dans le long manteau bleu qui la couvre tout entière, la Vierge tient son Fils dans ses bras, et convie le monde à venir l'adorer. Les anges, placés en hauteur au nombre de six, trois de chaque côté du trône de Marie, donnent l'exemple de cette adoration. La Mère du Verbe conserve bien toujours quelque chose du type grec ; mais ses traits n'ont plus rien de rébarbatif, ils s'humanisent, prennent même une certaine mobilité, et le regard émane, comme le rayonnement d'une belle âme, à travers les yeux largement fendus en amandes. Ce que cette Vierge a de remarquable surtout, c'est sa douceur, je n'ose dire encore sa bonté; car la bonté, cette terre promise de l'art, Cimabue l'a peut-être entrevue, mais il ne l'a pas touchée. L'enfant Jésus, royalement enveloppé dans une draperie d'or, est encore plus voisin de la nature; il confine presque à la beauté et s'efforce d'attirer à lui tous les cœurs. L'art s'anime, devient touchant, expressif; la figure humaine, affranchie de ses liens hiératiques, s'épanouit, respire, sourit à ce premier essor vers la liberté. Les anges enfin sont éloquents sans violence, fervents avec naïveté; leurs mouvements sont justes, leurs gestes mesurés, et dans leurs visages, tout rayonnants d'un spiritualisme exalté, on reconnaît l'image d'une époque chevaleresque, ignorante encore et même grossière, mais adoucie, attendrie, transformée par la flamme régénératrice des plus hautes vertus. Tout cela est

loin d'être de l'élégance. Ces figures de vierges et d'anges conservent malgré elles quelque chose de la rudesse, je dirais presque de la brutalité féodale; mais l'idée de la bienveillance et de la protection les domine, on les sent ennemies de la violence et remplies de sympathie pour les humbles. Après les déformations hideuses produites par la double compression de l'Orient dégénéré et de l'Occident barbare, ce retour à la nature parut à l'égal d'un bienfait. Le roi Charles d'Anjou, en passant par Florence, vint voir cette Vierge dans la maison même du peintre. Hommes et femmes, tout le peuple de Florence accourut pour la contempler aussi, puis s'en empara, la porta triomphalement, au bruit des trompettes et au milieu des cris de joie, jusqu'à l'église où elle devait être déposée [1], et le nom de *Borgo Allegri* fut donné au faubourg où demeurait Cimabue, en mémoire du jour heureux qui avait vu naître ce tableau [2]. Du point de vue d'où nous apparaît maintenant cette peinture, l'enthousiasme des Florentins semble puéril. Mais si l'on se reporte à la fin du XIII[e] siècle, au sortir de la longue barbarie du moyen âge, au moment où l'homme,

1. Vasari, t. I, p. 225. On a nié cette partie du récit de Vasari. Malespini, contemporain de Cimabue, et Villani ne parlent pas de cette visite.

2. Cinelli dit que le nom de Borgo Allegri vient du nom de la famille Allegri, qui demeurait dans cette partie de la ville... Histoire ou légende, ces récits se sont accrédités parce qu'ils répondaient à un sentiment populaire. C'est à ce titre surtout que nous les répétons ici.

auquel l'art n'avait depuis si longtemps présenté que des objets d'épouvante, voyait luire enfin dans les Madones la vague réalisation de ses rêves, on comprend le bonheur et l'enivrement de la foule.

Il faut se rappeler aussi que, quand Cimabue peignit la Madone de Santa-Maria-Novella, il venait de terminer les travaux de la nef supérieure du triple sanctuaire d'Assise, et qu'alors Florence saluait en lui, non-seulement le plus grand de ses peintres, mais, du consentement unanime de toute l'Italie, le plus grand peintre de la Péninsule. Quelle que soit l'altération et même la ruine des fresques d'Assise, c'est toujours vers elles qu'il faut revenir pour juger sainement de Cimabue. Notre sujet d'ailleurs nous y ramène, puisque la Vierge partage avec Jésus-Christ les honneurs de cette vaste décoration. Après avoir suivi la Mère du Rédempteur dans les phases principales de sa vie et de son apostolat, on la voyait, à la Tribune, triompher de la mort, et monter glorieusement au ciel, pour y être couronnée par le Christ, au milieu des acclamations des anges[1]. Elle reparaît enfin à la voûte, commandant, en compagnie de son Fils, à la société des évangélistes, des docteurs et des saints. Toutes ces figures sont sévères et de proportions colossales ; elles ont je ne sais quoi de fort et de sublime, d'ample

1. Ces fresques ont disparu, ou elles ont tellement souffert qu'elles sont presque comme si elles n'existaient plus. Les fresques de la voûte sont les seules dont on puisse maintenant juger en connaissance de cause.

et de majestueux, d'audacieux et d'original, qui est en parfait équilibre d'esprit et de caractère avec le siècle qui les a vues naître. On croit encore, au milieu d'elles, entendre les soupirs mystiques des saints et des saintes, et l'on voit en même temps que les lourdes chaînes, qui naguère accablaient l'art d'une insupportable pesanteur, commencent à se relâcher. Un christianisme plus large, plus humain, prend décidément le pas sur les rigueurs de la persécution religieuse, et l'on voit que l'amour aura bientôt raison de la barbarie. Et c'est sous le patronage du grand réformateur du XIII[e] siècle que s'accomplit cette révolution. Que de belles légendes sortirent tout à coup de ce tombeau transformé en église ! A l'heure de la mort de S[t] François, raconte S[t] Bonaventure, les alouettes, amies de la lumière, volaient joyeusement sur le toit de sa maison, enveloppée déjà de l'ombre du soir. Aussitôt le peuple, assemblé sur la place publique, décide par acclamation que pour tombeau on élèverait une église. Bientôt, non pas une, mais trois églises superposées rivalisent de splendeur au-dessus de cette tombe vénérée ; et dans le plus profond, dans le plus mystérieux de ces sanctuaires, le saint demeure seul et reste, jusqu'au jour du jugement, debout, incorruptible, saignant de ses saintes plaies et adressant à Dieu, pour tous les hommes, des prières auxquelles Dieu ne se peut refuser... Avec de telles racines, le mouvement franciscain fut le plus populaire dont se souvienne l'histoire du christianisme. Rien ne devait

être aussi plus naïf, plus naturel, moins scolastique, que l'art au service d'un pareil enthousiasme. Le germe divin déposé au sanctuaire d'Assise, recueilli par Cimabue à la fin du XIIIe siècle et développé par lui sous la constante inspiration de la Vierge, allait produire bientôt tout un ordre nouveau de sentiments et d'idées.

QUATORZIÈME SIÈCLE.

« Vierge-mère, fille de ton Fils, humble et haute plus qu'aucune autre créature, terme fixe de la volonté éternelle,

« Tu es celle qui a ennobli tellement la nature humaine, que son auteur n'a pas dédaigné de devenir ton propre ouvrage.

« Dans ton sein s'est rallumé l'amour dont la chaleur a fait ainsi germer cette fleur dans la paix éternelle.

« Ici, tu es pour nous un soleil de charité dans son midi, et là-bas, parmi les mortels, tu es une source vive d'espérance.

« Femme, tu es si grande et tu as tant de puissance, que celui qui veut une grâce et ne recourt pas à toi veut que son désir monte sans ailes.

« Ta bonté ne secourt pas seulement celui qui demande, mais bien des fois elle va libéralement au-devant de la demande.

« En toi se réunit la miséricorde, en toi la pitié, en toi la magnificence, en toi tout ce qu'il y a de bon dans la créature.

« Or celui qui, du plus profond abîme de l'univers, jusqu'ici a vu monter les existences des esprits une à une,

« Te supplie en grâce de lui accorder assez de force pour qu'il puisse s'élever plus haut du regard vers la félicité suprême.

« Et moi, qui n'ai jamais souhaité pour moi cette vue plus ardemment que je ne fais pour lui, je t'adresse toutes mes prières, et je prie qu'elles ne soient pas vaines,

« Afin que tu dissipes tous les nuages de sa mortalité avec tes prières, en sorte que la souveraine joie se montre à lui.

« Je te prie encore, ô Reine qui peux ce que tu veux, que tu conserves entières ses affections après une telle vision.

« Que ta protection triomphe des affections humaines! Vois Béatrice avec tous les bienheureux, qui joignent les mains pour s'unir à mes prières[1]... »

1. Vergine Madre, figlia del tuo Figlio,
Umile ed alta più che creatura,
Termine fisso d'eterno consiglio:
Tu se' colei, che l'umana natura
Nobilitasti sì, che'l suo fattore
Non disdegnò di farsi sua fattura.
Nel ventro tuo si raccese l'amore,
Per lo cui caldo, nell' eterna pace
Così è germinato questo fiore.
Qui se' a noi meridïana face
Di caritade; e giuso, intra i mortali,

Cette invocation, que S[t] Bernard adresse à la Vierge, au dernier chant de la *Divine Comédie*, pour obtenir à Dante la vision même de Dieu, démontre aux arts, dès le début du XIV[e] siècle, comment ils se peuvent élever, par le double intermédiaire des sens

Se' di speranza fontana vivace.
Donna, se' tanto grande e tanto vali,
Che qual vuol grazia, ed a te non ricorre,
Sua disïanza vuol volar senz' ali.
La tua benignità non pur soccorre
A chi dimanda, ma molte fiate
Liberamente al dimandar precorre.
In te misericordia, in te pietate,
In te magnificenza; in te s'aduna
Quantunque in creatura è di bontate.
Or questi, che dall' infima lacuna
Dell' universo insin quì ha vedute
Le vite spiritali ad una,
Supplica a te, per grazia, di virtute
Tanto, che possa con gli occhi levarsi
Più alto, verso l'ultima salute.
Ed io, che mai per mio veder non arsi
Più ch'iò fo per lo suo, tutti i miei preghi
Ti porgo (e prego che non siano scarsi)
Perchè tu ogni nube gli disleghi
Dì ma mortalità, co'prieghi tuoi,
Si che'l sommo piacer gli si dispieghi.
Ancor ti prego, Regina che puoi
Ciò che tu vuoli, che conservi sani,
Dopo tanto veder, gli affetti suoi.
Vinca tua guardia i movimenti umani:
Vedi Beatrice, con quanti beati,
Per li miei preghi ti chiudon le mani.

(DANTE, *Paradis*, cant. XXXIII, v. 1 à 39.)

et de la foi, jusqu'aux incompréhensibles grandeurs du monde invisible. Au-dessous de la Vierge, trop haut placée pour des regards mortels, le poëte voit tous les bienheureux qui joignent les mains en s'unissant à ses prières, et plus rapprochée, il aperçoit Béatrice, immortalisée par la seule puissance de l'amour, assez près de lui encore pour lui tendre la main, assez voisine des anges déjà pour le porter avec elle dans le pur domaine de l'intelligence... La femme, élevée par la chevalerie au plus haut degré d'importance et d'honneur, avait été l'inspiratrice du XIIIe siècle. Mais si chaque poëte avait eu dès lors toujours présente devant lui la dame de ses pensées, la poésie n'avait pas eu d'ailes assez puissantes pour transfigurer la créature mortelle en quelque chose d'impérissable et de presque divin. Les deux Guido[1], malgré leur platonisme, n'avaient pu opérer la fusion des deux amours. Il fallait le génie de Dante pour accorder au foyer d'une éternelle lumière la théologie, la politique et la science ; pour tout résumer, tout rapporter à un sentiment identique ; pour prendre enfin ce qu'il y a de plus faible comme guide vers ce qu'il y a de plus grand. Et ce génie même se fût trouvé insuffisant si le christianisme qui l'inspirait n'eût été la religion de la pureté, et d'une pureté qui, dans Marie, s'élève jusqu'au prodige. Aussi, dans la

1. Guido Guiniccello et Guido Cavalcanti, les poëtes les plus populaires du XIIIe siècle.

plus haute région des cieux, Dante montre-t-il la Vierge, en qui le beau, le vrai, le bien se sont faits chair, par qui toute femme aussi peut être ramenée au type absolu de la perfection ; et la fille des Portinari, après avoir guidé le poëte de sphère en sphère, va se mêler aux radieuses splendeurs de la Mère de Dieu. C'est ainsi que Dante a fait revivre Béatrice, et qu'en retrouvant dans le monde idéal le jeune amour si tôt ravi à son cœur, il lui a donné l'immortalité. Cette association et cette métamorphose vont être désormais la règle de la Renaissance. Pétrarque fera pour Laure, au milieu du siècle, ce que Dante fait au commencement pour Béatrice. Il consacrera, lui aussi, sa plus belle *canzone* [1] à Marie, et ses strophes harmonieuses renouvelleront, dans une langue plus pure encore peut-être, mais moins originale et moins vive, le triomphe incessamment proclamé de la Vierge. Les peintres, à leur tour, transformeront leur amour terrestre en amour divin ; ils confondront avec les saintes, souvent même avec la Vierge, les images périssables gravées au fond de leur âme ; ils épureront le modèle vivant, le dépouilleront de ses passions mauvaises et s'élèveront avec lui, de degré en degré, jusqu'à la beauté suprême.

Cependant, au XIV[e] siècle l'art n'en est point encore

1. Vergine bella, che di sol vestita,
Coronata di stelle, al sommo Sole
Piacesti sì, che'n te sua luce ascose.
Amor mi spinge a dir di te parole...
(Seconda parte. Canzone VIII.)

là. Avant de pouvoir monter aussi haut, il faut qu'il revendique d'abord les droits de la pensée naissante; et de même que les légistes prennent alors le pas sur les théologiens, de même il faut que la nature, qui est le droit dans l'art, commence à servir de contre-poids à l'orthodoxie. Mais cette émancipation, pour être énergiquement réclamée, n'est pas d'emblée conquise. D'Homère à Phidias, il avait fallu quatre ou cinq cents ans; de Dante à Raphaël il en faudra deux cents. Deux siècles d'efforts sans relâche seront nécessaires pour revêtir les idées chrétiennes des formes idéales du monde épique et classique. Le moyen âge avait été une déchéance, la Renaissance sera un retour à l'humanité. Au XIIIe siècle elle n'était qu'une espérance; au XIVe elle est un fait accompli, mais dont les conséquences extrêmes n'apparaîtront qu'à la fin du XVe et même au commencement du XVIe... Les temps d'ailleurs sont marqués par de profonds désordres. Le cycle des croisades est définitivement fermé; Philippe le Bel porte un coup mortel à l'œuvre des Grégoire et des Innocent; la papauté d'Avignon paraît à l'agonie; le mysticisme aussi s'en va; les Dominicains et les Franciscains s'entre-déchirent, et la lutte des Clémentins et des Urbanistes semble une heure décisive pour l'Église latine. Ce serait presque à désespérer du catholicisme et de la sainteté, si les St Roch, les St Nicolas de Tolentino, les St Jean Colombini, les St Jean Népomucène, si surtout des vierges sublimes ne venaient, à force

d'héroïsme, contraindre les peuples au respect et les entraîner jusqu'à l'enthousiasme. On voit alors, en effet, Ste Claire de Monte-Falco renouveler, dans l'Ombrie, les prodiges opérés au siècle précédent par Ste Rose de Viterbe. Les cités toscanes, de leur côté, se disputent la possession de la jeune Agnès de Monte-Pulciano; les populations accourent au bruit de ses miracles, et toute la contrée prend le deuil à sa mort[1]. Ste Julienne Falconieri fait à la Vierge le sacrifice de l'orgueil héréditaire et des droits féodaux de sa race. Ste Catherine de Sienne enfin couvre la Péninsule de sa bienfaisante influence pendant toute la seconde partie du XIVe siècle[2]. Belle de corps autant que de cœur et d'âme, elle s'éprend, dès l'enfance, d'un sincère amour pour la pauvreté, demeure pendant trois années ne parlant qu'à Dieu seul, puis répond à l'appel de sa patrie et se mêle volontairement à toutes les tourmentes de son siècle. Tour à tour exaltée, calomniée, objet d'enthousiasme et de haine, elle reste forte et remplie d'humilité devant les clameurs et devant les acclamations de la foule. Dénuée de tout, vouée à toutes les misères, elle devient l'arbitre des plus hautes destinées. Elle apaise les discordes civiles, prêche la pénitence, convertit les pécheurs, guérit les pestiférés[3], ramène au bien les cœurs endurcis, et renouvelle, au profit de son temps, les prodiges de

1. 20 avril 1317.
2. Ste Catherine de Sienne naquit en 1347.
3. Pendant la peste de 1374.

science révélés au IVe siècle par la vierge d'Alexandrie. Elle prédit, en 1370, la ligue qui devait, en 1373, réunir Florence, Pérouse, Bologne, Viterbe et Ancône contre la papauté[1], et négocie la paix de 1376, également honorable pour le saint-siége et pour l'Italie. En 1377, elle va supplier le pape Grégoire, à Avignon, et le décide à mettre fin à la captivité[2]. Elle se prononce énergiquement, en 1378, pour Urbain VI contre Clément VII, court à Rome prêcher la soumission, et gagne à la cause du pape légitime les rois de France et de Hongrie, les reines de Suède et de Sicile. Et après tant et de si grandes choses, elle meurt à l'âge de trente-trois ans, le 29 avril 1380, en pleine anarchie, en plein schisme, laissant aux âmes généreuses les inspirations les plus pures... Comment, pour les contemporains de telles vierges, la Vierge par excellence n'aurait-elle pas été le foyer de l'éternel amour? Elle le fut en effet, et la peinture en a conservé d'innombrables témoignages.

Giotto est à l'art, au début du XIVe siècle, ce que Dante fut à la poésie ; non qu'il porta tout d'un coup la peinture à sa perfection, mais il l'éleva par un puissant effort de génie à une hauteur d'où elle ne pouvait plus descendre avant d'avoir atteint son but ; et ainsi qu'une femme avait conduit le poëte, à travers

1. Ste Catherine avait détaché de la ligue Sienne, Lucques et Arezzo.

2. Aussitôt arrivé à Rome, Grégoire XI alla, dans un cortége triomphal, se prosterner devant la Vierge de Sainte-Marie-Majeure.

les cercles du monde invisible, jusqu'à la vision même de Dieu, la femme aussi par excellence, c'est-à-dire la Vierge, sera sans cesse présente aux yeux ravis du maître. C'est la Vierge, en effet, que Giotto prend à chaque instant comme modèle et comme guide. Avec elle et grâce à lui reparaît dans le monde le rayon divin de la beauté. Soit qu'il cherche Marie dans les différents états de sa vie mortelle, soit qu'il la montre dans sa gloire, soit qu'il la conçoive comme une abstraction de l'humanité transfigurée par l'amour, il lui donne une constante douceur et une égale bonté. Après de longs siècles d'attente, la grâce, la sérénité, le charme, se remettent à chanter dans l'œuvre des peintres. L'inspiration religieuse, tout en conservant son caractère grandiose, se pare d'élégance et de liberté. La vérité, le mouvement, la vie, succèdent à la convention, à l'immobilité, presque à la mort. L'art, par l'intermédiaire de la Madone, prend enfin possession du style et du goût; et de grec qu'il était, il devient définitivement italien. Giotto ne se retourne plus en arrière, il s'avance, le regard résolûment fixé devant lui, et l'on sent que la peinture, animée d'un tel souffle, marchera désormais de progrès en progrès vers la perfection. Ses vierges naissent à une sorte d'émancipation mondaine; elles soulèvent avec respect, mais avec résolution, le voile du dogmatisme impérieux sous lequel le monde avait si longtemps vécu. L'art veut désormais travailler librement aux choses de l'esprit. Il ne se fait point irréligieux pour cela,

tant s'en faut; mais avec une tolérance toute nouvelle il s'éprend d'humanité, et au lieu de s'imposer par la crainte, il attire à lui par l'amour. C'est encore l'âme de St François qui vibre dans les peintures du XIVe siècle. C'est l'amour de la nature qui anime et souvent exalte les maîtres de cette époque; et au moment où le moyen âge s'écroule, où la société féodale se dissout, où l'ancienne unité catholique est sérieusement menacée, où le besoin de savoir se remet à enflammer les intelligences, Giotto fait acte de justice autant que de religion en consacrant ses plus belles peintures au sanctuaire d'Assise.

Les pieuses extases des siècles précédents n'avaient pu produire de mouvements féconds, d'œuvres vraiment durables; l'art, tout en gardant sa foi, va être fécondé désormais par une solide culture de jugement. Les Vierges de Giotto démontrent, en effet, une science, très-incomplète encore, que l'on saisit au moment de sa création. Elles ont dans leur ferveur un certain degré d'indépendance, et dans leur naïveté quelque chose de raisonnable et de bon, qui donne un nouveau prix à leur sainteté. Prenons pour exemple la Vierge des Baroncelli, dans l'église de Santa-Croce à Florence. C'est encore un ouvrage de la jeunesse du maître; mais comme on y sent le respect, je dirais presque le culte de la nature, et combien l'idée religieuse, sous une forme vraie, prend tout à coup d'élégance et de clarté! L'ajustement claustral perd de sa rigueur, et le monde

commence à réclamer ses droits. Giotto soulève d'une main ferme autant que respectueuse le voile rigide et sans grâce qui, depuis des siècles, enveloppait de la tête aux pieds les Madones; il découvre leur front dans sa pureté, dans son développement naturel; il montre en même temps leur chevelure, comme un diadème posé par la main même du Créateur sur le chef-d'œuvre de la création. On reconnaît enfin, dans la Vierge, la nouvelle Ève, belle comme la compagne d'Adam, pure comme il sied à la mère de Jésus. Et les anges agenouillés au pied de son trône rendent aussi témoignage des progrès considérables accomplis par Giotto. Ces anges ne sont plus placés les uns au-dessus des autres, comme dans les tableaux de Guido, de Giunta et de Cimabue, mais groupés avec le sentiment naissant des convenances pittoresques. L'enthousiasme de ces créatures aériennes semble avoir particulièrement échauffé le génie du maître. On a dit que Dante avait donné la parole aux anges de Giotto[1]; c'est plutôt Giotto qui a saisi les anges de Dante, pour les fixer à côté de ses Vierges. Partout en Italie Giotto avait laissé les mêmes enseignements; et il les avait multipliés à Rome avec un éclat particulier, comme pour y jeter les bases de cette admirable monument, que Raphaël, à Rome aussi, devait couronner un jour... Tous les exemples que nous pourrions citer parmi les Vierges de Giotto s'accorderaient sans se répéter.

1. Ozanam, traduction du *Purgatoire*.

Les fresques de l'Arena et la série des petits tableaux de l'Armoria de Santa-Croce suffiraient pour montrer la Vierge toujours pure, toujours humble, toujours noble, avec ce caractère permanent de la bonté, qui seule peut donner à la beauté sa puissance sur les cœurs[1].

Giotto a su varier à l'infini ses physionomies de Madones, leur donner une chaleur de sentiment, une grandeur et une vérité d'expression, qu'il puisait à la double source de la nature et de la foi. Malheureusement un grand nombre de ses Vierges ont péri. Elles faisaient l'admiration de Dante. Pétrarque en possédait une qui ne le quittait pas, qu'il emportait avec lui comme un palladium dans ses nombreuses pérégrinations, et qu'il laissa en mourant à François de Carrare, seigneur de Padoue, comme ce qui lui avait appartenu de plus intime et de plus précieux. Giotto avait communiqué à ses Madones l'âme et l'esprit de ses contemporains, et il y avait mis aussi quelque chose d'universel, qui entraînait dans les espaces infinis les plus grands génies de son temps, et qui s'impose avec la même autorité à l'admiration de tous les siècles. Voilà ce que ses élèves, ses émules et ses successeurs de longtemps ne sauront égaler : ils varieront indéfiniment la même idée, mais sans lui donner la même clarté, ni la même élévation. La Renaissance

1. Nous reviendrons sur plusieurs de ces tableaux dans le cours de cette étude.

italienne, après avoir si abondamment semé, devait attendre deux siècles avant de voir mûrir sa moisson. Giotto marque l'année 1300, Raphaël l'année 1500. Suivons rapidement, toujours guidés par la Madone, les vicissitudes de cette laborieuse germination.

Après Giotto, la nature sembla vouloir se reposer, l'art fut condamné à de longues redites. Il fallut tout un siècle pour que les progrès si rapidement accomplis passassent complétement dans le goût, dans les mœurs.

Parmi les peintres qui, dans leurs Vierges surtout, s'approprièrent avec le plus d'intelligence la manière du maître, il faut citer Puccio Capanna, le plus assidu des collaborateurs de Giotto dans la basilique d'Assise. Par malheur on ne peut plus juger des principales œuvres qu'il avait laissées à Florence, sa patrie. La Vierge glorieuse et l'histoire de Ste Lucie, dans la chapelle des Strozzi, à Santa-Trinità, de même que les fresques de la chapelle de' Covoni, à la Badia, sont anéanties. Les peintures des églises Saint-Dominique et Saint-François, à Pistoja, n'ont pas été beaucoup plus heureuses; il faut en excepter cependant les tableaux relatifs à l'histoire de St Louis, ainsi que la Madone et le *Bambino*, entre St François et St Pierre[1]. Il est impossible aussi de dire maintenant ce que devait être la fresque de Sainte-Marie-des-Anges, tant vantée par Vasari, dans laquelle Puccio avait montré

1. Sauf l'enfant Jésus, qui est vu complétement, les figures de la Vierge et des saints ne sont vues qu'à mi-corps. Cette fresque occupe l'arc qui se trouve au-dessus de la porte de San-Francesco.

la Vierge agenouillée devant le Christ, et le priant avec ferveur pour toute la société des fidèles. On peut cependant juger de cet éminent élève de Giotto d'après la Madone que d'Agincourt a recueillie et gravée à la planche CXVII de l'*Histoire de l'art par les monuments*. La Vierge est debout, tenant dans ses bras l'enfant Jésus. St François, St Laurent, St Étienne et St Antoine abbé sont à genoux à sa gauche; tandis qu'à sa droite sont Ste Claire, Ste Ursule, Ste Catherine et Ste Marie-Madeleine. Au bas s'ouvre une fosse, dans laquelle un cadavre est couché, rongé par les vers et déjà presque à l'état de squelette. Ce qui est matière, dans l'homme, est livré au néant ; ce qui est esprit renaît à la vie nouvelle, dont la Vierge et le Verbe de Dieu sont l'éternelle splendeur. Voilà l'idée du tableau[1]. L'expression en est naïve, heureuse dans certaines parties, notamment dans les deux figures de Ste Catherine et de St François, mais très-incomplète encore et très-loin de ce qu'elle eût été sous le pinceau de Giotto. Puccio Capanna a gardé surtout de son maître la bonté, la douceur, l'expression pathétique, un certain accent de tendresse, et, à défaut de beauté pure, il a paré de ces dons exquis les visages de la Vierge et de l'enfant Jésus; mais il n'a pu conserver devant la nature la même fermeté, la même précision, non qu'il ait craint de regarder la réalité face à face.

1. Puccio Capanna a mis de même un squelette humain au bas d'un Christ en croix, entre la Vierge et St Jean, qu'il peignit à Pistoja, dans l'église de St Dominique. (Vasari, t. I, p. 337.)

Il a cherché, dans l'anatomie, la loi du mouvement, dans la mort, le secret de la vie. Mais il a été incomplet dans ce travail d'investigation. Ses têtes sont loin d'avoir gardé les belles proportions, si nettement indiquées, sinon trouvées tout à fait par Giotto. Épaisses par le bas, elles manquent de développement par le haut. Les yeux aussi, tout en s'humanisant, rappellent involontairement la manière grecque. Bien que Puccio soit déjà moderne d'intention, il demeure gothique par le style. A l'exemple de son maître, il introduit ses contemporains jusque dans le sanctuaire. Il représente le duc Charles de Calabre à genoux devant la Vierge[1]. On sent, dans ce peintre, une intelligence supérieure qui subit l'influence d'un génie créateur, mais qui, tout en se laissant attirer vers l'avenir, ne se peut détacher complétement du passé. C'est ce que prouvent du reste la plupart des Vierges du XIV[e] siècle, qui proclament à l'envi les premières conquêtes de la Renaissance et la gloire du générateur de ce grand mouvement.

Vasari nous montre cependant Stefano di Lapo comme presque supérieur à Giotto son maître. Mais en parlant ainsi, Vasari ne se fait-il pas un peu légèrement l'écho d'une époque ignorante et grossière encore, qui, voyant, dans ce peintre, une rare facilité à surprendre sur le vif les traits et les attitudes, donnait, sans compter, ses éloges à cette reproduc-

1. Vasari, Vie de Puccio Capanna.

tion textuelle de la réalité, et croyait honorer au suprême degré Stefano en le surnommant *le singe de la nature?* Or, Giotto avait fait autre chose que singer la nature, il l'avait comprise, il l'avait ennoblie, et c'est pour cela qu'il avait pu peindre la Vierge. Il est à croire cependant que Stefano fut au-dessus de la louange de ses contemporains, et qu'il marcha vaillamment sur les traces de Giotto; mais ses œuvres, peut-être plus exclusivement conformes à la vérité naturelle, s'élevèrent moins haut dans le domaine de l'idéal. Les preuves manquent d'ailleurs pour juger cet artiste. La Vierge qu'il avait peinte à fresque au Campo Santo de Pise, et qui, au dire de Vasari, était « presque supérieure pour le dessin et pour la couleur » aux œuvres de Giotto, a cessé d'exister. Il ne reste rien non plus des travaux qu'il avait exécutés, tant à Florence, dans l'église de San-Spirito, qu'à Rome, dans l'église d'Ara-Cœli; et l'on en est réduit à une Madone unique, qui est une copie de celle des Gianfigliazzi[1]. La Vierge est assise et occupée à coudre, pendant que l'enfant Jésus, assis lui-même aux pieds de sa mère, lui présente un chardonneret et des fruits. Deux anges sont suspendus en adoration dans les airs au-dessus du groupe divin. Il y a dans cette scène familière un rare esprit d'inter-

1. Cette Madone se trouvait dans un petit sanctuaire, situé sur l'Arno, et qui fut détruit lors de la construction du palais Corsini. M. Rosini en a trouvé la répétition chez M. Ranieri Grassi de Pise, et l'a gravée dans son ouvrage, t. II, p. 127.

prétation, et il y a aussi un sentiment religieux, qui, pour n'être pas aussi élevé que celui du maître, n'en est pas moins incontestable.

L'esprit de Giotto se communiqua plus vivement à Tommaso, fils de Stefano, que les Florentins eux-mêmes appelèrent le Giottino. Malheureusement encore, les principales Madones de ce peintre, que Vasari énumère avec tant d'admiration[1], ont disparu. Il ne reste rien des Vierges qui décoraient la place de San-Spirito, la porte de la sacristie d'Ognissanti et la porte principale de la ville d'Assise. C'est seulement sur des indications secondaires que l'on peut juger de ce que fut la Mère du Verbe dans l'esprit de cet artiste. On attribue au Giottino la Vision de S[t] Bernard, dans la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Florence[2], et l'on trouve en effet, dans ce tableau, la manière douce et limpide, l'habile dégradation des lumières et des ombres, la délicatesse des physionomies, le soin particulier donné à l'arrangement de la barbe et des cheveux, le beau jet des draperies, en un mot tout ce que Vasari loue dans Tommaso comme de véritables nouveautés, même après Giotto. La Vierge, entre deux archanges, apparaît à son saint de prédilection, et les trois figures de cette apparition forment entre elles une harmonie charmante. Les deux messagers célestes sont admirables, et Marie les surpasse par une beauté

1. Vasari, t. II, p. 141-142-143.
2. Rosini, t. II, p. 132.

plus haute encore. Cette tête de Madone, sous les bandeaux religieux qui l'enveloppent, prend une adorable expression. Le mouvement de toute la figure est aussi noble qu'aisé; le geste des bras est à la fois chaste et bienveillant. Le peuple, ravi par de pareils spectacles, disait que l'esprit de Giotto était passé en Tommaso di Stefano, et le faisait agir. Cela était vrai. Seulement cette transmission de génie s'était faite d'une nature forte à une créature frêle et souffrante, et la flamme, si vivace au foyer primitif, fut bientôt trop intense en ce délicat sanctuaire. Tommaso mourut phthisique à l'âge de trente-deux ans. On l'avait parfaitement nommé *le Giottino*. C'est bien, en effet, un petit Giotto, plus aimable peut-être que le vrai Giotto, d'une grâce plus séduisante quelquefois, mais plus molle, et qui n'a pas la santé, la marque victorieuse, les qualités vraiment épiques. La vie de Giotto n'avait été qu'un long triomphe. L'existence du Giottino fut pénible et bientôt brisée. Tommaso n'en fut pas moins un homme de progrès. Il laissa une trace lumineuse, bien que noyée dans l'orbite d'un maître plus grand que lui, et ses Vierges furent vénérées avec effusion ar l'Italie renaissante[1].

Taddeo Gaddi, fils de Gaddo Gaddi, le filleul et le plus cher des élèves de Giotto, celui qu'on a si justement appelé son Jules Romain, et que Vasari, renouvelant

1. Tommaso di Stefano compta parmi ses élèves Lippo et Giovanni Tossicani.

les éloges qu'il avait faits de Stefano di Lapo, place presque au-dessus de son maître, ne fut en définitive que le plus exact de ses imitateurs. Non qu'il n'ait pas déployé d'imagination dans ses œuvres. Ce qui lui appartient dans la chapelle des Espagnols, à Santa-Maria-Novella, suffit à lui assigner une des premières places dans l'art du XIVe siècle. Mais, à propos de la Madone, je ne vois rien dans l'œuvre de ce maître qui marque, comme sentiment ou comme beauté, ni un progrès réel, ni une idée neuve. Les fresques consacrées à la Vierge dans la chapelle de' Rinuccini, à Santa-Croce, comparées à celles de Giotto, ne disent pour ainsi dire rien de nouveau[1]. On ne sait ce qu'est devenue la Madone, entourée de saints, qu'il avait placée sur le maître autel de l'église des Servites; mais on peut voir la tête de Vierge colossale qui provient d'une fresque peinte dans le cloître même du couvent. Ce fragment, qui se trouve dans la chapelle dell'Amannati, au Campo Santo de Pise[2], donne l'idée d'un style large et hardi, d'un pinceau prompt et facile, mais d'un dessin trop inerte encore pour être vraiment grandiose. Giotto y aurait mis plus de vivacité, plus de grâce, et l'on ne peut accorder, avec Vasari, que Taddeo, dans une telle figure, se soit montré supérieur à son maître. Il est charmant dans ses petits

1. Léon-Baptiste Alberti relégua ces peintures dans la salle du chapitre, quand, en 1467, il construisit la tribune et le chœur de l'église.

2. V. Grassi, *Descrizione storica ed artistica...*, II, 174.

tableaux : témoin la précieuse petite Vierge, avec des saints et des donateurs, que l'on voit sous le n° 1079 au musée de Berlin. Taddeo mettait dans ses Madones la candeur et la loyauté de son âme; il y apportait aussi le culte qu'il avait pour Giotto, la volonté de le suivre et de l'imiter en tout. Souvent son coloris prenait une fraîcheur et un éclat remarquables, et il continuait la tâche de son maître, en conquérant avec modestie pour lui-même une gloire pure et durable. Nous rencontrerons plusieurs fois cet artiste d'élite et cet honnête homme dans la seconde partie de cet ouvrage. J'ai plaisir à en parler dès maintenant, parce qu'il devait transmettre ses vertus à tous les héritiers de son nom, et que nous retrouverons un de ses descendants associé par Raphaël lui-même à l'idée de la Vierge.

A côté de Giotto et du large sillon qu'il avait laissé derrière lui, il y eut, à Florence même, comme dans les principaux centres de la Péninsule, des voies parallèles, où des peintres estimables, quoique volontairement attardés, laissèrent encore çà et là des œuvres dignes d'éloge. On ne peut, par exemple, refuser quelquefois son admiration à Buonamico di Cristofano, surnommé Buffalmacco, élève d'Andrea Tafi. « Quand il voulut se donner de la peine et travailler avec soin, dit Vasari, il ne se montra inférieur à aucun des peintres de son temps. » Vasari a raison. La seule figure de l'ange qui montre aux apôtres le Christ montant au ciel, dans le Campo Santo de Pise, prouve

une imagination capable de grandeur et d'enthousiasme. Buffalmacco d'ailleurs avait dû réformer en partie les vices de son éducation par la vue constante des œuvres de Giotto. Appelé tour à tour à Pérouse, à Assise, à Arezzo, à Pise, etc., il se trouvait partout face à face avec des modèles qui le rendaient meilleur. Spirituel, possédant une grande facilité d'invention, il n'avait peut-être pas le cœur assez pur pour que l'image de la Vierge vînt s'y reposer. Vasari, qui eut un goût marqué pour lui, s'étend beaucoup plus sur ses facéties que sur ses Madones. C'est que Buffalmacco, quoique admirablement doué, ne paraît pas avoir eu de convictions ardentes, ni d'émotions vives. Un jour à Calcinaia, il peint à fresque la Vierge avec le *Bambino*, et le paysan qui la lui avait commandée tardant à le payer, il transforme l'enfant Jésus en un hideux petit ourson[1]. On trouve encore, dans cette même localité, sur le mur d'une des salles du prieuré de l'église, une Madone, entourée de saints, qu'une tradition locale attribue à ce peintre ; mais cette fresque est tout à fait insuffisante. Les petits tableaux tirés de l'histoire de Ste Humilité, à la galerie de l'Académie des beaux-arts de Florence, donnent une meilleure idée de ce que devaient être les peintures par lesquelles il avait célébré Ste Anastasie et Ste Catherine d'Alexandrie, dans l'abbaye de Saint-Paul, à Pise, et dans la chapelle de' Buontempi, à Saint-Dominique de Pérouse.— Bruno di

1. Vasari, t. II, p. 63.

Giovanni, élève, collaborateur et grand ami de Buffalmacco, fut loin d'avoir le même souffle et la même fécondité. Il avait peint, à Santa-Maria-Novella, la Vierge et l'enfant Jésus, auxquels S[t] Dominique et S[te] Agnès présentent le donateur, Guido Campese, accompagné des guerriers de sa suite. Cette peinture médiocre trouva grâce devant Vasari, à cause des costumes et des armures qu'il en tira à la grande satisfaction du duc Cosme. Cependant un sentiment délicat et naïf, en même temps qu'une certaine tendresse, ne faisaient pas défaut à Bruno di Giovanni. C'est ce que prouve le tableau de S[te] Ursule, à l'Académie de Pise, dans lequel on remarque des physionomies d'une expression touchante et qui se font aimer. — Quant aux autres élèves de Buffalmacco, tour à tour objets ou complices des mystifications de leur maître, Nello di Dino, Calandrino, Bartolo Gioggi, Giovanni da Ponte, leurs noms seraient oubliés s'ils n'avaient été recueillis par Boccace [1]; et les charges dont ils égayèrent la maison de Maso de Saggio, rendez-vous de tous les bons-vivants de Florence, eurent plus de part à leur célébrité que les peintures dont ils décorèrent les sanctuaires de la Toscane.

Bien supérieur à Buffalmacco par le caractère et par l'universalité du talent, Andrea Orcagna, fils de Cione et frère de Bernard, fut, même à côté de Giotto, grand architecte, grand sculpteur, grand peintre, et dédia à la Vierge plusieurs impérissables monuments... Son frère

1. *Décameron*. Giorn. VIII.

Bernard l'appelle d'abord pour peindre avec lui la vie de la Vierge dans la grande chapelle des Ricci, à Santa-Maria-Novella[1]. Les deux frères s'établissent ensuite dans la chapelle des Strozzi, et, guidés par Dante, se mettent à parcourir les cercles du monde invisible, au milieu desquels, à deux reprises différentes, ils reviendront encore[2]. Au plus haut du ciel ils rencontrent la Vierge, assise à côté de son Fils. Que de belles âmes et que de belles formes montent dans cet empyrée! Pourquoi faut-il que le sentiment de la nature et que la chaleur de la vie ne s'associent qu'incomplétement à tant de félicité? Sans Giotto les Orcagna n'auraient pu s'élever à de telles hauteurs; et cependant la vraie humanité, entrevue par Giotto, semble s'obscurcir et se voiler devant eux. Ils se tiennent, comme à dessein, en dehors des voies ouvertes et déjà suivies par Giotto. Cela est manifeste dans toutes leurs œuvres, même dans celles d'André, si supérieures à celles de Bernard. Voyez, à Florence, la Madone de San-Pier-Maggiore[3] et celle aussi de la chapelle Strozzi, regardez les fresques de Santa-Maria-Novella, de Santa-Croce, et du Campo

1. Florence était encore dans l'admiration de ce travail, quand le toit de l'église s'effondra et compromit la plus grande partie des fresques. Un siècle plus tard, Domenico Ghirlandajo reprit les peintures des Orcagna, en suivant autant que possible leurs indications.

2. Au Campo Santo de Pise.

3. Sur le tableau de San-Pier-Maggiore, V. Vasari, t. II, p. 124, note 2, et p. 131, note 1.

Santo de Pise, toujours vous reconnaîtrez, à travers l'inspiration qui grandissait sans cesse, l'insuffisance des renseignements empruntés à la réalité vivante... Comment songer à la Vierge et comment parler d'Orcagna, sans penser aussitôt au merveilleux emploi qu'il fit des quatre-vingt-seize mille florins d'or offerts à la Madone par la confrérie d'Or' San-Michele à la suite de la peste de 1348, sans se rappeler la grandeur et le mystère de cette architecture, sans admirer surtout les sculptures de ce tabernacle, une des gloires les plus pures de la Renaissance florentine au XIV[e] siècle? La Reine du ciel, gardienne du sanctuaire, tient dans ses bras l'Enfant divin, incline doucement sa tête vers lui et le contemple avec ravissement, tandis que de chaque côté les anges lèvent vers elle et leurs yeux et leurs cœurs. Voilà l'image abstraite qui domine tous les autres bas-reliefs consacrés à Marie[1]. André Orcagna procède avec plus de sécurité comme sculp-

1. On lit au bas de ces sculptures : *Andreas Cionis pictor florentinus oratorii archi-magister extitit hujus,* MCCCLIX. Au bas de ses peintures il écrivait : *Fece Andrea di Cione scultore.* C'est ainsi qu'André Orcagna avait coutume de rappeler sa qualité de peintre à propos de ses sculptures et de se prévaloir de son titre de sculpteur à propos de ses peintures. — Le plus important des bas-reliefs d'Or' San-Michele représente la Mort de la Vierge et son Assomption. Les autres bas-reliefs rappellent, au côté droit, la Naissance de la Vierge et sa Présentation au temple; entre ces deux bas-reliefs est une figure de la Foi; en avant, le Mariage de la Vierge et l'Annonciation, entre lesquels se tient l'Espérance; au côté gauche, la Nativité et l'Adoration des Mages, séparées par la Charité; en arrière, la Présentation au Temple et la Fuite en Égypte.

teur que comme peintre. Peintre, il est parfois inférieur à lui-même, parce qu'il ne tient pas un compte assez rigoureux de la nature et parce qu'il refuse de profiter des conquêtes faites déjà par Giotto ; sa fécondité, son intelligence des moyens pittoresques, ne le sauvent pas toujours de certaines inconséquences; il lui arrive de donner à ses figures des mouvements désordonnés, et de communiquer à leurs formes peu de vraisemblance et de vérité. Sculpteur, il s'appuie sur la plus saine des traditions, celle des Pisans, celle d'Andrea Pisano son maître ; il ne cherche pas dans les monuments classiques ses moyens et sa règle, mais il fait passer dans ses marbres le souffle chrétien, l'esprit de son temps, et il crée à son tour des œuvres qui, tout imparfaites qu'elles sont encore, restent comme des modèles pour ses contemporains et comme des sources d'inspiration pour ses successeurs. — André Orcagna laissa quelques élèves dignes de lui : Bernardo Nello, qui contribua grandement à décorer la cathédrale de Pise ; Nello di Vanni, le seul des *trecentisti Pisani* qui ait travaillé au Campo Santo ; Francesco Traini surtout, qui surpassa son maître par la vérité de ses figures, mais qui n'eut pas, tant s'en faut, la même force de génie, dont les attitudes sont tour à tour froides et forcées, dont les compositions souvent sont incohérentes... En dehors de la nature, il n'y a pour l'art que motifs d'égarements. Pour avoir fait trop bon marché de ce criterium, André Orcagna, si grand qu'il fût, ne laissa point après

lui d'école durable et féconde. Aussi cette école vint-elle bientôt d'elle-même se fondre dans la grande phalange des *Giotteschi*.

Entre toutes les villes de l'Italie, Sienne se signalait alors par un redoublement de ferveur envers la Mère du Verbe. Depuis la défaite des Florentins à Monte Aperto (1260), les Siennois attribuaient leurs prospérités à la Vierge, et multipliaient partout ses images.— Bruno, ne pouvant exprimer par le dessin les sentiments des personnages qu'il mettait en scène, avait pris l'habitude de faire sortir de leurs bouches des paroles écrites qui traduisaient ce que les visages n'avaient pu rendre. — Ugolino, qui travaillait encore dans les trente-neuf premières années du XIVe siècle, peignit des Madones dans toute l'Italie[1] et marqua la préférence persistante que Sienne affectait pour les errements des maîtres grecs. La Vierge d'Or' San-Michele montrait[2], à Florence même, combien le vieux maître était récalcitrant aux progrès opérés, non-seulement par Giotto, mais même par Cimabue. — Duccio, tout en se raidissant aussi contre le flot qui soulevait l'art et le portait en avant, subit, dans une certaine mesure, l'irrésistible entraînement. Son génie s'ouvrait aux plus grandes et aux plus idéales concep-

1. Vasari, t. II, p. 17

2. Je dis *montrait*, parce que la Vierge d'Ugolino a péri dans l'incendie de 1304. La Vierge actuelle d'Or' San-Michele est un des plus beaux monuments de la seconde moitié du XIVe siècle. La grâce, la douceur et la beauté des têtes sont au-dessus de toute description.

tions. Il y a des parties sublimes dans le grand tableau de la cathédrale de Sienne, et la Vierge y joue le principal rôle. Sans doute la manière grecque se reconnaît encore dans cette œuvre, comme dans l'Annonciation de Santa-Trinità [1], comme dans la Madone du palais public (1311), comme dans celle de l'Institut des beaux-arts, comme dans l'admirable Vierge de la collection de la Reine, en Angleterre [2]; mais le sentiment intime de ces peintures est indépendant du procédé matériel, domine la forme et la fait presque oublier. Le monument élevé par Duccio à la Mère du Christ, dans la cathédrale de Sienne, excita le plus grand enthousiasme. Sienne se crut maîtresse de Florence. Les Siennois renouvelèrent les manifestations par lesquelles les Florentins avaient acclamé la Vierge de Santa-Maria-Novella, et décernèrent au peintre, à titre de récompense nationale, la somme de trois mille florins d'or.

Simone Memmi [3], esprit plus expansif et plus ouvert que Duccio, s'avança sans hésitation dans toutes les directions du progrès. Élève de Mino et sans doute aussi de Duccio [4], il trouva bientôt cet enseignement trop étroit, se rendit à Rome où travaillait Giotto, et peignit, dans la manière de ce maître, une

1. Vasari, t. II, p. 167.

2. V. aussi, pour la description de ce tableau, la note 2 des éditeurs de Vasari, t. II, p. 167.

3. Simone di Martino.

4. V. la note 4 de la p. 87 du tome IX, de Vasari.

Madone sous le portique de l'ancienne basilique de Saint-Pierre au Vatican[1]. Il ne reniait pas pour cela sa patrie, mais il la dotait d'une science plus élevée, et sans lui rien enlever de ses prétentions à l'indépendance, il allait donner aux principes qu'elle professait une base plus forte et plus large. Ses concitoyens le comprirent, car ils lui confièrent, dès qu'il fut de retour à Sienne, le soin de reprendre la Vierge célèbre que Maestro Mino avait peinte jadis dans la salle du Conseil au palais de la Seigneurie. Cette fresque tombait en ruine; Simone Memmi, tout en respectant la donnée primitive, sut en rajeunir tous les éléments et faire une œuvre presque entièrement nouvelle[2]. On le voit en même temps peindre une autre Madone pour le même palais (1326), et une autre encore pour la cathédrale, en attendant la fameuse fresque dont il devait couvrir en 1335 la façade du palais Pandolfo Petrucci. A Florence, il devient l'ami de Taddeo Gaddi, et par ses peintures de Santa-Maria-Novella mérite les suffrages même des plus fervents adeptes de Giotto. Au milieu de ces gigantesques travaux, la Vierge venait sans cesse se placer devant lui. Malheureusement la plupart de ces apparitions sont perdues pour nous. Qu'est devenue la Vierge tant vantée de la chapelle des Gondi, qui fit place au Crucifix de Brunelleschi? Pourquoi faut-il que nous ne puissions plus juger

1. Vasari, t. IV, p. 87.

2. V. *Commentario alla vita di Simone Martini*, et Vasari, t. II, p. 100.

des fresques de San-Spirito ?... Après Rome, Sienne et Florence, c'est à Pise, au Campo Santo, que Simone s'en alla glorifier la Madone. Il vit la Vierge au milieu du chœur des anges, et la célébra d'une façon triomphante. Il eut surtout ce mérite et cette originalité d'introduire dans ses images de Vierge une limpidité de couleur et une sérénité d'effet, qui ajoutèrent un charme nouveau à l'expression de majesté antérieurement formulée par Giotto et les siens. Il avait entraîné son beau-frère Lippo sur ses traces, et souvent il l'associait à ses travaux. C'est ainsi que furent peintes, à Florence, les grandes fresques de Santa-Croce; à Pise, le tableau de Santa-Caterina et la Vierge entourée de saints, dans l'église de Saint-Paul... Pétrarque a éternisé la mémoire de Simone Memmi dans deux de ses sonnets[1] et dans une de ses lettres[2]. Simone Memmi, de son côté, avait fait à Avignon le portrait de Laure de Nove, et l'imagination populaire, qui voyait alors en toute femme transfigurée par l'amour de l'artiste ou du poëte un reflet des perfections divines, reconnaissait l'image de Laure dans toutes les œuvres du peintre. Laure n'était pour rien sans doute dans les tableaux de

1. Per mirar Policleto a prova fiso,
Con gli altri ch' ebber fama di quell' arte....
(Parte I, son. 49.)
Quando giunse a Simon l'alto concetto,
Ch'a mio nome gli pose in man lo stile...
(Parte I, son. 50.)

2. Cinquième des *Familiari : Non sum nescius...*

Memmi, mais on l'y cherchait, et c'était assez pour répandre sur eux quelque chose de ce qu'elle a donné à la poésie de son illustre amant. Simone Memmi est un de ces hommes au génie facile, aimable, abondant, honnête, bienveillant, élus par la fortune pour faire de leurs œuvres la représentation de leur temps. D'autres, d'une science plus avancée, plus exacte, ont eu moins de popularité.

Tel fut Ambrogio Lorenzetti. « *Maestro Simone,* dit Ghiberti, *fu nobilissimo pittore e molto famoso. Tengono i pittori Sanesi fosse il migliore : a me pare molto migliore Ambrogio Lorenzetti ed altrimenti dotto che nessuno degli altri.* » Ainsi, au dire du meilleur juge en cette affaire, Ambrogio fut de beaucoup supérieur à Simone. Malheureusement ce maître nous échappe, parce qu'aucune de ses Vierges ne nous est parvenue. Mais quand on se rappelle son Histoire de St Nicolas [1], ses Quatre fins de l'homme et ses grandes Moralités politiques [2]; quand on songe à sa science, si délicate, si fine, si originale; quand on voit qu'à un siècle de distance on le peut presque confondre avec Beato Angelico, on est forcé de reconnaître un penseur en même temps qu'un chrétien, et de saluer en lui un des plus dignes peintres de la Mère de Dieu. La Vie des Pères au désert est une des fresques les mieux conçues et les plus riches d'idées du Campo

1. Peinte à Florence pour San-Procolo.
2. Peintes au palais public de Sienne.

Santo de Pise. — Pietro Laurati, son frère, fut digne aussi des plus grandes entreprises. Cependant il eut moins d'indépendance, fut moins personnel, et la Vierge glorieuse, signée de lui en 1340, et qui se trouve maintenant au musée des Offices, est de tous points conforme aux indications de Giotto. Assise sur un trône, elle presse dans ses bras l'enfant Jésus, qui la caresse [1]. Des anges, tous vêtus de longues robes bleu clair, sont en adoration de chaque côté [2]. Cette peinture est naïve, charmante, aimable surtout. Mais Giotto, ou seulement un des Florentins directement instruits par lui, y aurait mis plus de chaleur, d'accent et de vivacité... Ce n'était d'ailleurs qu'à contre-cœur que Sienne se soumettait aux leçons de Florence. Les peintres siennois formaient alors, non-seulement une corporation, mais un corps civil, dont les statuts contenaient des dispositions d'une remarquable sagesse pour sauvegarder les mœurs des artistes et l'honneur de l'art [3]. La peste de 1348 fit de grands ravages dans cette association. Cependant une foule de noms remplissent encore la seconde moitié du XIVe siècle : Andrea di Guido, Jacopo di Frate Mino, Galgano di maestro Minuccio, Vannino, Lazzaro, Martino di Bartolommeo, Bartolommeo Bologhino, etc., et tous furent des peintres de Madones. Dans cette légion d'artistes fervents se

1. L'enfant Jésus porte un vêtement rose.

2. Ils forment deux groupes composés chacun de quatre figures.

3. V. *Statuti dell' arte de' pittori sanesi,* publiés par le P. della Valle, lettre seizième du tome Ier.

distinguent surtout : Andrea Vanni, homme politique autant que peintre distingué, honoré des plus hautes fonctions, magistrat, ambassadeur, à qui Ste Catherine de Sienne adresse une de ses lettres sur la direction des affaires publiques, et que la Vierge du monastère de Saint-François recommande comme un des artistes considérables de son temps ; le Berna, mort si jeune, si bon dessinateur déjà et si bon coloriste, si populaire par ses fresques de Sant'Agostino à Sienne, de Santa-Margherita à Cortone, de Sant'Agostino à Arezzo, de San-Spirito à Florence, de San Gimignano, et que la seule Vierge du tabernacle de Saint-Jean-de-Latran à Rome suffirait pour sauver de l'oubli ; Giovanni d'Asciano, élève et continuateur du Berna ; Luca di Tomè, que signale à notre attention la Sainte Famille du couvent des Capucins à Santo-Quirico, etc., etc. Les Madones de ces maîtres siennois se font remarquer par une dévotion facile, riante, heureuse, revêtue d'une couleur limpide et charmante. La nature laisse une empreinte moins forte, moins vivace, moins profonde à Sienne qu'à Florence. Les Siennois ne voient l'humanité que superficiellement, mais ils la couvrent d'une sentimentalité religieuse très-séduisante. Ils ont beau d'ailleurs se débattre, protester, se défendre, ils sont sous l'influence irrévocable de Giotto ; plus ils vont, plus cette lumière les éclaire, les pénètre, les transforme. Et il en fut de même partout ailleurs en Italie.

A Venise, l'école de Giotto eut à lutter plus qu'ail-

leurs contre le courant byzantin. Cette ville singulière, tournée du côté de l'orient, était portée d'instinct vers tout ce qui lui venait du Bosphore ou de l'Archipel. Elle ne pouvait se détacher des mosaïstes qui avaient fait de la basilique de Saint-Marc le plus mystérieux joyau du monde, et elle accueillait avec défiance toute tentative d'innovation. Elle comprenait que les progrès de la peinture toscane allaient troubler la quiétude imposante des Madones qui peuplaient ses lagunes, et elle résistait à l'obligation de soumettre l'expression de ses légendes au contrôle de la nature. Dès l'année 1306, cependant, Giotto fait école à Padoue[1], et les fresques consacrées à la Vierge, dans le sanctuaire de l'Arena, sont aux peintures qu'on leur opposait ce que la civilisation est à la barbarie. Dans la chapelle même de l'Arena, le Siennois Taddeo Bartoli, en empruntant l'esprit de Giotto, laisse une des peintures les plus suaves de la fin du XIVe siècle. Marie allaite l'enfant Jésus : la substance d'une vierge devient le sang du Dieu fait homme. Le sentiment de toute la figure est d'une tristesse touchante ; et les traits, vus de face, sont d'une idéale beauté. Les yeux, largement fendus, conservent quelque chose de grec, mais n'ont plus rien que de doux, de compatissant et de bon ; pour mieux nous consoler, ils sont prêts à pleurer avec nous.

1. D'après le manuscrit cité par Rossetti, Giotto était à Padoue en 1506. *Descrizione della Pittura*, p. 19.

Le mouvement général est naïf et gracieux. L'ajustement, sans rien perdre de sa convenance, n'a plus rien de sec ni de rigoureux. Le voile transparent, jeté sans prétention sur la tête, ne cache ni le front ni les bandeaux de cheveux blonds. La Vierge, sous le souffle de l'esprit moderne, renaît à l'humanité. Le temps est irrévocablement disparu où il fallait passer par la crainte pour arriver à l'amour; l'amour désormais est le foyer d'où jaillit l'adoration. — Jacopo Davanzo et Altichieri da Zevio sont aussi de vrais disciples de Giotto, fidèles à tous ses principes, ardents à en tirer parti, soigneux de sa grâce, épris de sa grandeur, doués en outre d'assez d'initiative et d'esprit personnel pour s'élever d'eux-mêmes à une grande hauteur. Les fresques des chapelles Saint-Félix[1] et Saint-Georges sont dignes du voisinage de l'Arena, et doivent être comptées parmi les plus beaux titres de la renaissance italienne au XIVe siècle. Ces peintures racontent d'une admirable manière la vie et la mort des vierges Ste Lucie de Syracuse et Ste Catherine d'Alexandrie[2]. Le martyre de ces généreuses femmes est dominé par la compassion de la Mère du Christ. Tous ces héroïsmes enfin trouvent leur éternelle apothéose dans la peinture votive où l'on voit Rolandino da Soragna, le fondateur de la chapelle, et le plus jeune de ses fils, présentés par St Georges à la

1. La chapelle de Saint-Félix est dans l'église de Saint-Antoine-de-Padoue.

2. Les tableaux consacrés à Ste Catherine ont beaucoup souffert.

Vierge et à l'enfant Jésus, tandis que sa femme et tous les autres héritiers du nom de Soragna se tiennent sous la garde de leurs patrons respectifs, parmi lesquels se retrouvent en première ligne S[te] Catherine et S[te] Lucie. — Moins bien inspirés que Rolandino, Francesco Carrara et sa femme Fina Buzzacharina prirent alors pour peintre officiel le Florentin Giusto, imitateur attardé et déjà dégénéré de Giotto[1]. La Vierge aussi tient une grande place dans le cycle évangélique et apocalyptique développé par Giusto dans le baptistère de Saint-Jean[2]; mais combien elle est loin des nobles images évoquées par Avanzo, et comme le tyran de Padoue, amené par son peintre devant la Madone, fait pauvre figure quand on le compare au guerrier couvert également de la protection de Marie dans la chapelle Saint-Georges! — A Padoue même, en 1360, Guariento se montra plus résistant encore que Giusto aux doctrines naturalistes et progressives, et précisément à cause de cette résistance fut accueilli à Venise plus favorablement qu'aucun autre. Rien n'égalait les transports de la dévotion vénitienne[3], mais les ova-

1. Giusto obtint droit de cité à Padoue.

2. Giusto eut pour aide, dans ce travail, Giovanni et Antonio de Padoue.

3. Sous le doge Marco Cornaro, un orfévre nommé Maioni se met à parcourir la ville en insultant les images de la Vierge. Il est pris aussitôt, mis au pilori, promené sur toute la lagune, fouetté sur toutes les places et condamné à la prison perpétuelle. (V. Marino Sanudo, *Vita di Marco Cornaro*; et M. Rio, *de l'Art chrétien*, t. IV, p. 13.)

tions de la foule ne s'adressaient qu'aux Madones d'ancien style. Quand on voulut, lors de la cessation de la peste, en 1364, élever un monument d'actions de grâces à la Vierge, ce fut Guariento qu'on en chargea, et ce peintre, en proclamant Marie reine de Venise et gardienne des gloires nationales, fit une profession de foi franchement réactionnaire[1]... Marco Paolo, Lorenzo, Niccolò Semitecolo, bien d'autres encore, s'épuisèrent aussi à remonter le courant et remplirent les lagunes d'œuvres médiocres, tandis que les États de terre ferme se couvraient des plus nobles travaux.

A l'heure où Venise se vouait obstinément aux Madones byzantines, Ferrare, Modène, Milan, accouraient vers la Vierge, représentée non plus conventionnellement, mais selon la nature, comme vers le mouvement et la vie.

Giotto, en allant de Rome à Padoue, « fut obligé de s'arrêter à Ferrare et de faire, pour les princes de la maison d'Este, dans le palais et à Saint-Augustin, quelques ouvrages que l'on y voit encore[2]. » Les peintres ferrarais, dociles à l'enseignement nouveau, s'inclinèrent aussitôt devant le maître qui por-

1. Il écrivit ces vers de Dante au-dessous de sa fresque :

L'Amor che mosse già l'eterno padre
Per figlio aver di sua Deità trina
Costei che fu del figlio suo poi madre
Del'universo qui la fa regina.

2. Vasari. — Ces ouvrages, qui existaient au temps de Vasari, sont détruits aujourd'hui.

tait partout avec lui la lumière et le progrès [1]. — Modène, très-rapprochée de Ferrare et soumise aussi à la maison d'Este, subit la même influence. Les Vierges de Barnaba (1377) et de Serafino de' Serafini (1385), avec trop de lourdeur et d'embonpoint dans les figures, sont tout à fait conformes au style et à l'esprit de Giotto. — Milan, de son côté, eut l'honneur de posséder le maître lui-même pendant une partie de l'année 1335, et bientôt après Stefano de Florence y fut appelé par Mathias Visconti. Dès l'année 1370, la capitale de la Lombardie possédait un peintre national, Giovanni da Milano, qui était entré tellement dans les vues de Taddeo Gaddi, que celui-ci lui confia l'enseignement de deux de ses fils. Puis vinrent Laodicée de Pavie, Andrino, Michele de Roncho, etc., qui s'attachèrent tous, avec plus ou moins d'intelligence et de fidélité, à la même tradition.

Les Bolonais aussi, quoiqu'ils s'en défendent, furent, pendant le XIVe siècle, les disciples de Giotto. Il y eut là comme ailleurs deux courants opposés qui luttèrent ensemble, mais dont l'un fut obligé de céder devant l'autre. Bologne réclame Oderigi comme son Cimabue, et Franco comme son Giotto. Or la galerie Ercolani, à Bologne, nous permet de juger d'une des

1. On trouve, mentionnés dans les *Annales* de Marano, vers l'an 1380, Rambaldo et Landadio comme ayant peint dans l'église des Servites; et l'on a encore, de la même année, les fresques du monastère de Saint-Antoine.

Vierges de Franco, et de voir combien ce peintre est inférieur à Giotto. Cette Madone, assise avec l'enfant Jésus dans ses bras, appartient encore à un vieux maître, et cependant elle a déjà dans les traits une certaine mobilité qui, à défaut de la date 1312[1], suffirait à dénoncer le XIV[e] siècle. Les yeux sont expressifs et d'un sentiment très-humain, le mouvement marque un certain degré d'indépendance, et le long manteau à ramages d'or, qui tombe du sommet de la tête jusque sur les pieds, laisse voir les cheveux complétement dénoués sur les épaules. Franco, si l'on en juge sur ce seul témoignage, fut un peintre supérieur, mais dont le charme tout personnel ne reposait sur rien de stable, et qui ne put faire école. Aussi voit-on ses élèves demeurer dans l'impuissance. — Les Vierges de Vitale sont plus gothiques que celles de son maître. Franco, par nature sinon par conviction, est Italien ; Vitale, son élève, redevient Grec. Le costume, l'attitude, le caractère de ses têtes de Madones sont empruntés au XIII[e] siècle. L'ordonnance de ses tableaux appartient également au moyen âge. La Vierge de l'Académie de Bologne, par exemple, est assise entre deux archanges beaucoup plus petits qu'elle, et retient de ses deux mains le *Bambino*, qui veut se porter vers un donateur encapuchonné, de taille presque imperceptible[2]. La même différence de grandeur matérielle, mesurant à

1. Cette date se lit au bas du tableau.

2. On lit au bas de ce tableau : *Vitalis di Bononia fecit anno* M-CCC-XX.

chaque personnage la place qui lui revient dans la hiérarchie religieuse, se remarque dans *la Madonna de' Denti*, assise aussi et tenant son Fils dans ses bras, tandis que le donateur et la donatrice sont assistés de Ste Agathe, de Ste Catherine, de Ste Agnès et de Ste Apollonie [1]. Ces deux Madones sont timidement conçues et précieusement exécutées. L'une est de 1320, l'autre de 1345, et les vingt-cinq années qui les séparent n'ont amené pour le peintre aucun changement, aucun progrès, aucune émancipation. C'est presque encore un art immuable. L'inclinaison des têtes reste la même, le sentiment de la bouche et des yeux garde une égale insignifiance, l'ajustement du voile conserve la même rigueur monastique, le manteau est toujours drapé avec le même cérémonial. Ces peintures sont très-ferventes sans doute; mais la ferveur, pour être communicative, a besoin d'être humaine et vivante. — Les autres élèves de Franco, Lorenzo, Simone, Jacopo, Cristoforo, rivalisèrent de zèle dans les fresques dont ils décorèrent la Madonna di Mezzaratta, qui fut alors pour les maîtres bolonais ce que le Campo Santo de Pise était pour les peintres toscans [2]. Ces artistes bolo-

1. Ce tableau, daté et signé *Vitalis fecit hoc opus* 1345, est appelé *la Madonna de' Denti,* parce que la Vierge a la bouche entr'ouverte et laisse apercevoir de belles dents. Il était dans une petite église située hors la porte San-Mammolo, et il a donné son nom à cette église, *Santa-Maria de' Denti*.

2. L'église de la Madonna di Mezzaratta, dont les fresques sont altérées, se trouve près de la porte Castiglione.

nais, qui cherchaient leur voie en dehors des influences florentines, se faisaient remarquer souvent par leur imagination, presque toujours par l'éclat et la solidité de leur couleur ; mais ils péchaient par le dessin, et, voués à un art d'imitation, ils n'interrogeaient pas assez leurs modèles. Aussi furent-ils bientôt battus par la légion qui se leva à l'appel de Giotto... Giotto lui-même avait laissé à Bologne, dans l'église de Saint-Antoine, un tableau d'autel, avec cette inscription : *Magister Joctus de Florentiæ*. Puccio Capanna, Ottaviano, Pace da Faenza et plusieurs des élèves de Taddeo Gaddi y avaient tour à tour propagé l'enseignement du maître, et il était impossible que de tels exemples n'exerçassent point d'influence sur ceux qui en avaient été les témoins. Aussi Galasso, Cristoforo, Simone de' Crocefissi, tout en restant Bolonais, se ressentent-ils du contact florentin. Ils veulent être et ils demeurent archaïques et conventionnels, et malgré eux ils inclinent vers le progrès. Voyez l'immense tableau peuplé de saints du palais Malvezzi, regardez la Vierge de San-Michele-in-Bosco, consultez surtout les fresques de la Madonna di Mezzaratta, vous verrez l'antagonisme des deux idées et le triomphe assuré de l'une d'elles. Tout ce qui relève de Giotto manifeste la dignité, le repos, la convenance, la tenue, une certaine réserve qui tient à la crainte de l'exagération ; tout ce qui tient seulement à Bologne outre-passe la vérité, force les attitudes, contracte les physionomies et n'arrive le plus souvent qu'à la grimace. Nous avons vu ce qu'avait été, à

Padoue, le Bolonais Jacopo Avanzi, un des plus illustres représentants des influences florentines; Pietro, Orazio et Giovanni furent ses élèves, et continuèrent la tradition de Giotto. En regard de ces peintres, Maso et Lippo di Dalmasio [1], sortis de l'école de Vitale, représentent à la fin du XIVe siècle l'ancien dogmatisme bolonais. Ils pourront, pendant longtemps encore, à force de ténacité, rallier certaines préventions nationales, mais ils ne prévaudront pas contre les droits de la nature et de la raison.

Naples, très-fière de l'antiquité de son art, a dressé, elle aussi, le catalogue de ses anciens peintres [2]. Leurs Madones, dont on voit encore quelques spécimens dans plusieurs églises, ne sont ni meilleures ni pires qu'elles n'étaient alors partout ailleurs en Italie. Sous l'influence de l'Orient et de la Grèce dégénérée, la laideur avait passé son niveau sur toutes ces tristes images. Au XIIIe siècle, Tommaso degli Stefani fut le peintre favori de Charles d'Anjou, et la vanité napolitaine voulut l'opposer à Cimabue; mais ses fresques de la Passion, dans la chapelle des Minutoli [3], montrent combien il fut loin d'égaler le maître florentin. Son élève Filippo Tesauro demeura, encore au XIVe siècle, un peintre d'ancien style. Mais en 1325, Giotto, sur l'invitation du roi Robert, vint à Naples, et les fresques qu'il pei-

1. Lippo fut surnommé *Lippo dalle Madonne*.

2. V. Le Dominici et les autres historiens nationaux.

3. La chapelle des Minutoli, dans la cathédrale de Saint-Janvier, a été célébrée par Boccace.

gnit dans l'église de Sainte-Claire[1] et au château de l'Œuf[2] gagnèrent aussitôt tous les suffrages. Au point de vue de la Vierge, *la Madonna delle Grazie* devint le terme des plus nobles ambitions de la peinture napolitaine. Maître Simone abandonna aussitôt les errements de Tesauro pour devenir l'ami de Giotto et le compagnon de ses œuvres. Le roi Robert et la reine Sanche le chargèrent de travaux importants dans plusieurs églises, surtout dans celle de Saint-Laurent. Après lui, Francesco di Simone, Gennaro di Cola, Stefanone, marchèrent aussi sur les traces de Giotto. La Vierge de Santa-Chiara prouve encore aujourd'hui à quelle hauteur de beauté morale s'était élevé Francesco, grâce aux leçons du maître florentin... Il n'est pas jusqu'à Gênes, si effacée qu'elle soit dans l'histoire de la peinture renaissante, qui ne revendique aussi ses droits à la filiation de Giotto. Cependant la Vierge entre deux anges, que Francesco de Oberto peignit en 1368 pour l'église Saint-Dominique, n'a rien de florentin. Voir aussi, avec Baldinucci, des élèves de Giotto

1. Giotto avait peint dans cette église des sujets tirés de la vie de la Vierge, et des histoires relatives à St François et à Ste Claire. En 1752, un stupide magistrat espagnol, nommé Barrionuova, fit badigeonner ces peintures, qui, disait-il, attristaient sa vue. Une seule Vierge, que l'on appelle *la Madonna delle Grazie*, trouva grâce devant ce barbare. — Les fresques de l'Incoronata, qui représentent les Sacrements et le Triomphe de la religion, existent encore; mais il résulterait de récentes découvertes qu'elles ne sont pas de la main de Giotto.

2. Les fresques du château de l'Œuf ont été détruites.

dans Niccolò Voltri, dont toutes les fresques ont été détruites, et dans le moine des îles d'Or [1], dont les miniatures n'existent plus, c'est pure fantaisie... Reprenons donc terre en nous replaçant dans le domaine des faits, et cherchons, dans l'ordre d'idées qui nous occupe, ce que Rome dut à ses *trecentisti*.

Après Conciolo, Oderigi, Cecco, Puccio et Guido Palmeruccio, qui avaient marqué la fin du XIIIe siècle, les États pontificaux eurent, au commencement du XIVe, le peintre Bocco, dont l'Ascevolini signale une Vierge, datée de 1306, dans l'église d'un village voisin de Fabriano; Francesco Tio, qui, en 1318, décora la tribune des Conventuels de Mondaino; Ugolino d'Orvieto, dont on connaît des Madones à la date de 1321; Andrea de Velletri, dont on peut voir, au musée chrétien du Vatican, une curieuse Vierge portant le millésime de 1334; Giovanni Bonini d'Assise, Lello de Pérouse, Fra Giacomo, qui travaillèrent à Orvieto... Tous ces peintres furent évidemment sous l'influence du voisinage d'Assise; tous suivirent par conséquent avec plus ou moins d'intelligence et de plus ou moins près la trace de Cimabue d'abord et celle de Giotto ensuite; aucun cependant ne laissa d'exemple persistant ni d'enseignement personnel. Rome, alors abandonnée des papes, paraîtrait donc aussi presque délaissée de l'art, si, après Giotto, qui y avait créé des chefs-d'œuvre, Pietro Cavallini ne lui marquait une place hono-

1. On appelait ainsi les îles d'Hyères.

rable parmi les cités italiennes, si jalouses et si fières de leurs maîtres. Pietro Cavallini est une de ces figures sympathiques dans leur austérité, simples dans leur science, douces dans leur sainteté, en qui revivent les meilleures qualités d'un pays et d'un temps. Soucieux en toutes choses d'agrandir le cercle de son art, il ressaisit avec fermeté le fil de la tradition, en même temps qu'il arbora hautement la bannière de Giotto. La Vierge avait été le but de ses constantes pensées. « Bon chrétien, dit Vasari, animé d'une grande dévotion, et le meilleur ami des pauvres[1], » il fut transfiguré par la vénération populaire, qui vit un saint dans cet excellent homme. Ses crucifix exhortaient les pécheurs[2], et ses Madones opéraient des miracles. On signalait comme une des meilleures peintures de Rome l'*Apparition de la Vierge à Octave*, dans la tribune de l'église d'Ara-Cœli[3]. A défaut de cette fresque, il nous suffit des six mosaïques tirées de l'histoire de la Vierge, que Pietro Cavallini exécuta en 1351, dans l'église de Santa-Maria-in-Trastevere, au-dessous de l'ancienne mosaïque du XIIe siècle, également consacrée à la glorification de Marie[4]. Cette alliance nécessaire de l'art moderne avec l'antiquité, que Raphaël

1. Vasari, t. II, p. 84.

2. Le crucifix qu'il avait peint pour San-Paolo fut celui qui, selon la légende, parla à Ste Brigitte.

3. Vasari, t. II, p. 82.

4. V. p. 146 du présent volume. Nous reviendrons sur les mosaïques de Cavallini dans la seconde partie de cet ouvrage.

proclamera cent soixante ans plus tard, Pietro Cavallini la comprend et l'indique. La Vierge, couchée pieusement près de la crèche, a la dignité souveraine et l'humilité divine; dans l'Adoration des Mages, elle se montre attentive, recueillie, toujours humble; sa soumission est égale à sa douleur, quand elle entend la prophétie de Siméon; déjà, sur son lit de mort, la gloire rayonne sur son front; elle apparaît enfin, entre S[t] Pierre, S[t] Paul et le donateur[1], dans l'éternité de sa fonction médiatrice, retrouvant à jamais l'enfant Jésus et le présentant dans les siècles des siècles à l'adoration du monde. Pietro Cavallini a donné lui-même l'exemple de cette adoration, quand il a écrit au bas de sa Madone : « Vierge, qui as contenu un Dieu dans ton sein, en conservant ta pudeur, et qui as établi pour tous les siècles le nom virginal de mère, regarde avec miséricorde les cœurs pénétrés de componction[2]. » Ces mosaïques gardent encore ce que le moyen âge avait de respectable dans sa sévérité, et elles prennent déjà le charme, la grâce, la spontanéité

1. Le donateur, présenté par S[t] Pierre, est agenouillé devant la Vierge. On voit son nom (BERTOLE) et son écusson (de gueules à trois fasces d'argent chargées de six croissants du chef, trois, deux, un).

2. VIRGO DEVM COPLEXA SINV
SERVANDO PVDOREM
VIRGINEVM MATRIS FVNDANS
PER SECVLA NOMEN
RESPICE COMPVNCTOS ANIMOS
MISERATA TVO.

d'un art indépendant... Mais Pietro Cavallini, à Rome, n'est qu'une exception. Il a, tout Romain qu'il est, des attaches toscanes, et la vraie capitale de la renaissance italienne au XIV[e] siècle est toujours Florence[1]. Là est le foyer, le centre d'où tout part, où tout revient; et c'est justice, après avoir admiré les Madones de Giotto au commencement de ce siècle, de regarder encore, au déclin du même âge, les Vierges peintes par les disciples de ses propres élèves.

Après la mort de Taddeo Gaddi (1352 ou 1355), Agnolo son fils fut reconnu comme l'héritier direct de Giotto et devint le chef de l'école. Malheureusement, cette seconde génération de *Giotteschi*, bien qu'attentive à continuer la tradition du maître, en usa trop souvent avec routine et ne sut généralement en faire jaillir de bien vives étincelles. Plus on avance vers la fin du XIV[e] siècle, plus les descendants du maître se négligent, s'abandonnent. Ils ne s'égarent pas précisément, ils aspirent à rester stationnaires; et, comme le mouvement est indispensable à la vie, au lieu de monter ils descendent. L'enseignement de Giotto a fait son temps. Pour se perpétuer, il faut qu'il se rajeunisse et se transforme par la transfusion d'un

1. Les Vierges d'Ugolino d'Orvieto, de Lello de Pérouse, de Giovanni Bonini d'Assise et d'Allegretto Nucci da Fabriano confirment pleinement cette manière de voir. Ces Vierges descendent de Giotto. (V. notamment la Madone du dôme de Macerata, gravée dans Rosini, pl. XXIII; celle de l'hospice *alla Lungara,* à Rome, gravée dans d'Agincourt, pl. CXXVIII de la *Peinture ;* et celle du musée de Berlin.)

sang nouveau... Agnolo Gaddi, qui avait donné les plus belles espérances, devint inégal, s'endormit dans la fortune et dans l'autorité de son nom. Sa couleur resta vigoureuse, mais son dessin se relâcha, et après s'être révélé comme un maître dans la Résurrection de Lazare, à San-Jacopo-tra'-Fossi, il fit, à l'église del Carmine, les médiocres peintures de l'histoire de la Vierge[1]. Ses fresques de Santa-Croce sont remarquables encore par l'abondance et par la variété des figures, par le sentiment et la vérité des physionomies; tandis que la Madone de San-Spirito, qu'il peignit peu après, est une conception pauvre et presque gothique, qui ne se sauve que par la solidité du coloris. La Vierge, sous cet inconstant pinceau, redevient impassible et perd même quelquefois sa beauté; l'enfant Jésus, strictement habillé, se raidit, abandonne ce qu'il avait conquis déjà de grâce et de spontanéité charmantes; S[t] Pierre[2] et S[t] Augustin sont incompréhensibles dans leurs attitudes et presque indifférents dans leur foi. Agnolo, dans ses moments de défaillance, semblait remonter vers son aïeul plutôt que vers son père, et chercher ses modèles dans Gaddo plutôt que dans Taddeo. Aussi se donna-t-il à la mosaïque, et reprit-il alors avec succès l'œuvre déjà

1. Ces fresques n'existent plus. On ne les peut citer, comme des preuves de faiblesse, que d'après l'autorité de Vasari. (V. Vasari, t. II, p. 151.)

2. Vasari dit : S[t] Nicolas ; il se trompe. Cette fresque est gravée dans Rosini, t. II, p. 166.

compromise d'Andrea Tafi à San-Giovanni. Parfois aussi il réagissait contre cet engourdissement et se reprenait de passion pour le progrès. Si la Vierge glorieuse du monastère de Saint-Pancrace est, à certains égards, une image de dévotion primitive, sa physionomie, bonne et presque souriante sous les préoccupations qui l'assiégent, est bien cependant de son temps, et la jolie guirlande d'anges qui entoure le trône de Marie est digne aussi des descendants de Giotto[1]. Les fresques consacrées à la Vierge dans la chapelle de la Cingola, à la cathédrale de Prato, quoiqu'un peu solennelles, doivent compter cependant parmi les bonnes peintures de cette époque, et rétablir Agnolo Gaddi dans la place honorable qu'un peu de rigueur peut-être de la part de Vasari tendrait à lui faire perdre. — Ses élèves, Antonio de Venise et Stefano de Vérone, en marchant sur ses traces, suffiraient presque d'ailleurs à le réhabiliter. Les fresques du Campo Santo de Pise rangent Antonio parmi les meilleurs peintres de son temps; et les miniatures de Stefano, à la Libreria du dôme de Sienne, méritent d'être classées parmi les plus précieux monuments de cette époque, déjà si riche en œuvres remar-

1. Ce tableau se trouve dans la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Florence, n° 33. A la droite de la Vierge sont S[t] Pancrace, S[t] Nérée et S[t] Jean l'Évangéliste; à sa gauche sont S[t] Jean-Baptiste, S[t] Achillée et S[te] Reparata. Les têtes des prophètes et des apôtres sont à la partie supérieure. A la partie inférieure sont sept histoires tirées de la vie de la Vierge.

quables[1]. — Nommons encore, parmi les condisciples d'Agnolo à l'école de Taddeo Gaddi, don Silvestro, Giovanni da Milano, Jacopo da Casentino, tous peintres de Madones. — N'oublions pas non plus Ghérardo Starnina[2], qui fut célèbre en Espagne autant qu'en Italie. — Rappelons surtout Spinello d'Arezzo, qui glorifia la Vierge avec tant de constance dans l'église del Carmine et dans la petite église de San-Niccolò, à Florence[3], dans les églises de San-Francesco[4], de Santa-Maria-della-Misericordia, de San-Laurentino e San-Pergentino[5], de la Nunziata, de San-Bernardo, de San-Spirito, de San-Lorenzo, de San-Stefano, à Arezzo, dans le monastère de Monte Oliveto di Chiusuri, etc. Spinello alliait la simplicité à la grâce, la ferveur à la modestie. Ses figures de saints respiraient la sainteté, ses Vierges surtout étaient animées par quelque chose de divin[6]. Aussi leur vouait-on un véritable culte. Vasari parle avec enthousiasme de

1. Agnolo eut aussi pour élèves son frère Giovanni, mort très-jeune, et Michele da Milano. (V. Vasari, t. II, p. 156.)

2. Élève d'Antonio de Venise.

3. Les fresques de Spinello à l'église del Carmine n'existent plus. Celles de l'église San-Niccolò se trouvent maintenant dans une des salles de la pharmacie de Santa-Maria-Novella.

4. Des fresques peintes dans cette église, il ne reste qu'une Annonciation.

5. Il avait peint sur la façade de cette église la Vierge abritant de son manteau tout le peuple d'Arezzo; et dans la foule il avait introduit les citoyens qui, membres comme lui de la *Fraternità della misericordia*, s'étaient le plus distingués pendant la peste de 1383.

6. V. Vasari, t. II, p. 191.

nombreuses Madones depuis longtemps détruites ou perdues. La Vierge de l'église San-Stefano [1], qui présente une rose à l'enfant Jésus, suffit à elle seule pour donner une idée de ces chastes images. Les Arétins la tenaient en grande vénération, et quand l'église qui la contenait fut démolie, ils ne reculèrent devant aucun sacrifice pour sauver leur Vierge de prédilection. Sans hésiter devant les difficultés ni devant la dépense, il scièrent le pan de mur sur lequel elle était peinte et le transportèrent comme une relique dans la petite église de la Madonna-del-Duomo, où ils continuèrent à l'entourer de la même dévotion... On pourrait multiplier les noms, rappeler les derniers efforts de Pise, au moment où elle va être définitivement asservie par Florence; citer Andrea di Lippo, les Vanni, Giovanni di Niccolò, etc., mais sans apporter de nouvelles preuves à la discussion.

Ce qu'il faut dégager de ce rapide coup d'œil jeté sur les principales inspirations dont la Vierge fut la source et l'objet pendant le XIVe siècle, c'est, au point de vue de l'art, les conséquences progressives qui en dérivent, et l'esprit général qui les domine au point de vue religieux. Giotto commande donc à toutes ces générations d'artistes. Quelque honorables et énergiques que soient les résistances, elles finissent par céder. Vient un instant où tous les peintres de la

1. In via delle Derelitte.

Péninsule comprennent que, pour sortir de la routine, il faut accepter l'autorité d'un tel maître, et alors l'unité italienne est faite un moment sous le sceptre du plus grand des *trecentisti*. Cependant, à la fin du XIVe siècle, on sent que cette centralisation va se disloquer, et que de ses débris vont naître autant d'États indépendants ; mais ces différentes autonomies se souviendront toujours qu'elles ont eu une même origine, et que des liens communs les attachent aux mêmes intérêts. Le XIVe siècle est une époque qui tient plus de celle qui va suivre que de celle qui l'a précédée. Il est lié aux errements du passé, et se sent travaillé déjà du mal de l'avenir. Ce passé et cet avenir n'ont rien d'ailleurs pour lui de contradictoire, ils obéissent à une même force. L'art, pour revenir à la nature, ne perd rien de sa foi, et les peintres, en quête du progrès, adoptent à l'unanimité la Madone comme le but par excellence de leurs aspirations. Chaque nouvelle conquête qu'ils font sur la réalité, sur la vie, leur sert à donner à cet idéal par excellence plus de vérité, plus de force, plus de prise sur les cœurs. La fleur du printemps chevaleresque et féodal, en disparaissant, laisse en eux son parfum, et leurs œuvres en seront longtemps embaumées. La science va prévaloir et montrer au monde des horizons nouveaux. Le XIVe siècle est le point de partage entre le moyen âge et l'âge moderne. La scolastique, qui règne encore, a, dans les peintres byzantins, ses représentants officiels ; mais tous les bons esprits la

subissent avec impatience, et Giotto en secoue le joug de manière à le briser. Cependant il ne s'en affranchit pas complétement. Lui et ses successeurs conservent, dans leurs tableaux, quelque chose des anciens modes, la même division, la même ordonnance. Les personnages continuent à être rangés, échelonnés avec la même subtilité. On reconnaît, dans tous les peintres du XIVe siècle, les héritiers directs des disputeurs de l'école, et l'on aperçoit toujours dans leurs peintures le caractère propre du genre didactique. On remarque alors, même dans l'art, une grande habitude de la controverse religieuse; on retrouve les mêmes points symétriques, les mêmes nuances presque insaisissables; on voit partout, en un mot, l'empreinte de la scolastique, et cette empreinte persistera encore assez avant dans le siècle suivant. Nous avons vu d'ailleurs que la rénovation opérée par Giotto ne s'était pas faite sans résistance. Je la comparerais volontiers au déchant, d'où venaient de naître aussi l'harmonie et toutes les merveilles de la musique moderne. Les partisans des Madones grecques faisaient cause commune avec les hommes arriérés qui regrettaient l'unisson du chant grégorien, et joignaient leurs lamentations à celles d'un musicien contemporain, Jean des Murs, qui s'écriait : « O douleur! ô vain prétexte et déraisonnable excuse! ô grand abus! grande barbarie! Oh! si les anciens maîtres avaient entendu le déchant de ces docteurs, qu'auraient-ils dit? qu'auraient-ils fait? Ils auraient interrompu le disciple de cette musique

nouvelle, et lui auraient dit : Ce n'est pas de moi que tu as appris ces dissonances, et ton chant n'est pas d'accord avec le mien. Loin de là, tu me contredis, tu me scandalises. Tais-toi plutôt ; mais tu aimes mieux délirer que chanter... »

Donc, le XIVe siècle eut pour mission de relâcher les entraves et de permettre au siècle suivant de marcher vers de nouveaux progrès. Le moyen âge était fini. Il avait bien rempli son rôle intermédiaire entre le monde païen, qu'il avait vu mourir, et la société nouvelle, qu'il voyait naître. Il avait eu un art, et cet art aussi était mort, irrévocablement mort. Si l'art antique avait survécu au sentiment religieux qui l'avait créé, c'est que sa forme était de beaucoup supérieure à ce sentiment. L'art du moyen âge, au contraire, avait été de beaucoup inférieur à l'idée religieuse dont il était l'interprète. Cette religion, immuable par l'esprit, variable par la forme, devait désormais s'adapter à un état nouveau de civilisation, et l'art qui allait avoir à la symboliser dut se mettre en communication directe avec les sources de la beauté sensible. Il consulta la nature ; et la nature, après l'avoir renseigné, le reporta vers l'antiquité. Alors l'esprit humain retrouva la faculté de sentir les formes divines, que la beauté avait revêtues dans le monde classique ; et une fois cette sensation reconquise, il fallut un travail de près de deux siècles encore pour lui donner une expression définitive et parfaite. Le XIVe siècle ne fit donc que préparer le travail du XVe.

Il rompit avec l'inflexible rigueur du dogmatisme, et sur les débris de l'intolérance il jeta les fondements du monde moderne.

De cette révolution, ou plutôt de cette transformation, la Renaissance sortit-elle moins fervente et moins pure? Je ne le crois pas. Le christianisme, que l'Église orientale avait chargé de métaphysique et que le moyen âge avait entouré de scolastique, tendit à se modifier. Il brisa sa rigide enveloppe, et apparut, avec Dante et avec Giotto, revêtu d'une délicieuse parure et d'une exquise poésie. Le moyen âge s'était imposé par quelque chose qui participait encore de la sécheresse et de la dureté sémitiques[1]. La Renaissance répudia cet élément. Elle attira les âmes imaginatives, les captiva par la douceur, les retint par l'amour. Le sentiment religieux de S[t] François d'Assise devint la religion des plus grands maîtres... Gardons-nous également du dénigrement et du blasphème. Reconnaissons que les *trecentisti* conservèrent la foi tout en marchant vers la liberté, et que, tout passionnés qu'ils furent pour le progrès, jamais le respect ne leur fit défaut. Écoutez un des derniers Giotteschi, Cennino Cennini, résumant dans son *Traité de peinture* toutes les pratiques de l'école. Voici comment il débute : « Ici commence le livre de l'art, fait et composé par Cennino da Colle, en révérence de Dieu, de la vierge Marie, de

1. MM. Leclerc et Renan, dans leurs travaux sur l'histoire littéraire au XIV[e] siècle, ont mis ce caractère en relief avec une grande force d'argumentation.

S[t] Eustache, S[t] François, S[t] Jean-Baptiste, S[t] Antoine de Padoue, et généralement de tous les saints et saintes de Dieu, en révérence de Giotto, de Taddeo et d'Agnolo, maître de Cennino, et pour l'utilité, le bien et le profit de qui veut parvenir audit art... » Voyez avec quelle piété il associe ses maîtres à ce que l'Église présente de plus haut à sa vénération. Et, deux pages plus loin, revenant encore sur la filiation qui le rattachait à Giotto, il dit : « Moi, Cennino, fils d'Andrea Cennini, né à Colle di Valdelsa, fus formé aux secrets de l'art, pendant douze ans, par le fils de Taddeo, Agnolo de Florence, mon maître ; lui-même apprit son art de Taddeo son père. Taddeo fut baptisé par Giotto, qui le garda comme élève pendant vingt-quatre ans. Giotto changea l'art de la peinture ; de la forme grecque, il la conduisit à la forme latine moderne. Il posséda l'art le plus complet que jamais personne ait eu en sa puissance. Pour l'utilité de tous ceux qui veulent parvenir à cet art, j'enregistrerai ce qui me fut appris par Agnolo mon maître, et ce que j'ai essayé de ma main et vérifié ; invoquant avant tout le grand Dieu tout-puissant, en la personne du Père, du Fils et du Saint-Esprit, ensuite la vierge Marie, doux espoir des pécheurs, l'évangéliste S[t] Luc, premier peintre chrétien, S[t] Eustache, mon patron, et généralement tous les saints et saintes du paradis. Ainsi soit-il. » Voilà le début de ce livre. En voici la fin : « Prions le Très-Haut, Notre-Dame, S[t] Jean, S[t] Luc, évangéliste et peintre, S[t] Eustache, S[t] François et

St Antoine de Padoue, qu'ils nous donnent grâce et courage pour soutenir et supporter en paix les charges et fatigues de ce monde; et à qui étudiera ce livre, qu'ils accordent la grâce de bien le comprendre et bien le retenir, afin qu'ils vivent en paix de leur sueur, qu'ils maintiennent leur famille en ce monde par le secours de la grâce, et qu'ils aillent dans l'autre avec gloire parmi tous les siècles des siècles. Ainsi soit-il. » Ces simples paroles résument l'esprit de la peinture au XIVe siècle. Cette époque est parfaitement croyante et respectueuse. Sans doute le monde marche ; mais s'il y a transformation, il n'y a pas révolution. Dante et Giotto sont des génies grandement ouverts au progrès, ce ne sont pas des révoltés. Rien n'est stable ici-bas. Le monde, incessamment travaillé du mal, est toujours en quête de mieux. Un courant plus ou moins rapide tend, d'âge en âge, à tout entraîner vers les rives inconnues où l'on rêve le bonheur; les puissances infatuées d'infaillibilité croient pouvoir s'opposer à sa marche; il leur serait possible, par de sages lenteurs, de le modérer, de le régler, de le diriger, de le rendre fécondant; elles n'en font rien, elles l'irritent par une résistance absolue; alors, au lieu de couler, le flot monte, et, toujours irrité, jamais contenu, il emporte violemment en un jour ce qu'on aurait dû lui céder en un siècle... Le XIVe siècle n'en est point là. Sur les ruines du moyen âge, l'esprit moderne commence à se former; mais les réformes accomplies n'ont rien qui trouble la sécurité du dogme.

Toutes les Madones que nous avons rappelées témoignent avec plus ou moins d'éloquence de la même naïveté, de la même conviction, de la même ferveur. Elles manifestent en même temps un retour sincère à la nature, à l'humanité, à la vie. Sans être savantes encore, elles ont forcé l'obstacle qui les séparait de la science.

QUINZIÈME SIÈCLE.

Au XVe siècle, l'Italie concentre en elle toutes les forces capables de porter l'art à sa perfection. Au XIe et au XIIe siècle, la France avait commandé à l'unité morale et matérielle de la confédération européenne. Au XIIIe, l'Italie lui avait disputé déjà la double royauté des lettres et des arts. Au XIVe, la France avait été définitivement dépassée. Au XVe, l'Italie, grâce peut-être à ses institutions républicaines, grâce aussi à la multiplicité, à l'éclat de ses petites cours, grâce surtout à son catholicisme plus ouvert, plus naïf, plus riant que partout ailleurs, grâce encore à sa nature féconde et riante, à l'élégance de ses types, à la supériorité de son génie, à l'abondance des modèles déposés par l'antiquité dans son sein, grâce enfin au concours de toutes les forces et de toutes les inspirations individuelles, parvient presque à elle seule à replacer l'art et l'humanité dans la voie des grandes choses.

La femme, dans ce mouvement largement progressif, joua un rôle considérable, et la Vierge continua d'être pour l'art l'objet d'un éternel amour. Les peintres

eurent beau s'éprendre de paganisme et se passionner pour l'antiquité, ce fut toujours de la Vierge que vint la vraie inspiration. — L'Église, de son côté, quoique moins riche en héros que par le passé, put montrer encore des prodiges de sainteté. Tandis que Jean Huss menaçait en Allemagne l'unité de l'Église, et qu'éclatait en Italie le grand schisme du pontificat de Jean XXIII, les femmes, à Rome, accouraient en foule à la voix de Ste Françoise, pour se donner à Dieu sous l'invocation de la Vierge[1] ; Ste Catherine d'Este, également dévouée à Marie, quittait la cour du marquis de Ferrare, et fondait en Pologne le monastère des Claristes ; Ste Véronique, illuminée aussi par la Madone, éclairait de sa douce figure les campagnes lombardes ; et St Bernardin, à Sienne, toujours fidèle à la Vierge, renouvelait, à deux siècles de distance, les miracles de St François d'Assise. — Dans le monde politique aussi, au moment où la féodalité disparaît, le culte chevaleresque de la Vierge prend partout un nouvel essor. En l'honneur de la Madone, le roi Jean fonde l'ordre de l'Étoile, Charles VI celui de Notre-Dame-de-l'Espérance, Philippe de Bourgogne celui de la Toison d'or, etc. En même temps, de l'ermitage de Sainte-Marie-de-Bermont la Vierge de Domremy, « terrible comme une armée rangée en bataille, » sauve la France aux cris libérateurs de Jésus et Marie. Bientôt Christine de Pisan, la femme la plus illustre de son

1. Ce nouvel ordre religieux prit le nom d'Oblates.

temps, joint sa voix à celle de Gerson, pour chanter Jeanne d'Arc et pour célébrer la Vierge[1]. — L'art enfin, disposant de moyens d'imitation de plus en plus perfectionnés, se porta, sur tous les points de l'Italie, vers le culte de la Mère du Verbe. Les images de la Vierge se multiplièrent à l'infini, exerçant un véritable apostolat, dont nous allons essayer de saisir et de préciser les principaux genres d'éloquence.

Jusqu'à Cimabue, nous l'avons vu, l'art en Italie était resté uniformément grec. Giotto, au moment où la langue vulgaire allait décidément prévaloir, avait inauguré l'art italien. Mais en donnant l'impulsion au mouvement national, il lui avait imprimé sa propre marque avec une telle énergie, que, sauf quelques tentatives isolées de réaction, toute la Peninsule s'était uniformément soumise aux idées du maître. Il y avait bien eu çà et là quelques aspirations spéciales et quelques tendances particulières, mais tellement faibles et tellement effacées relativement au caractère général et dominant, qu'une classification précise aurait dès lors été prématurée. Il n'en est plus de même au XV[e] siècle. Les traditions des Giotteschi deviennent insuffisantes ; il faut aller au delà, et comme, avec la science acquise, aucun homme désormais ne pourra devenir assez puissant pour imposer à tous sa manière

1. Les strophes à Jeanne d'Arc et à la Vierge sont reproduites dans l'ouvrage de M. Nicolas, si fourni de faits et d'idées. (V. *la Vierge Marie dans l'Église*, t. II, p. 269.) Le manuscrit des strophes à la Vierge est à la Bibliothèque impériale de Paris.

de voir, des groupes spéciaux vont se former, qui développeront chacun avec indépendance leurs aptitudes naturelles et leur caractère particulier. La grande famille italienne va se subdiviser, sans rompre pour cela son unité primitive, et les écoles, pour être facilement distinctes les unes des autres, n'en seront pas moins unies entre elles par les liens d'une nationalité commune. Or, chacune de ces écoles a mis, dans la Vierge, son esprit, son cœur, son âme. Florence, Sienne, Venise, Mantoue, Milan, Parme, Ferrare, Bologne, Rome, ont mesuré leur gloire à la beauté de leurs Madones ; la Vierge a été pour l'art de chacune de ces villes l'arche sainte et le vrai palladium.

ÉCOLE FLORENTINE.

Florence, après avoir, au XIV[e] siècle, personnifié le génie de l'Italie tout entière, n'a plus de monopole au XV[e]; mais par le nombre de ses maîtres, comme par l'abondance et l'éclat de ses œuvres, elle mérite encore et de beaucoup d'être nommée la première.

Ce ne fut guère que vers 1430 que se déterminèrent le sens et la portée de l'école. Paolo Uccello (1397-1479), se lançant avec abnégation dans un champ nouveau d'exploration, voua sa longue existence à un travail excessif, pour arracher à la science la solution de ses problèmes les plus ardus. Il s'encombra l'esprit de difficultés trop techniques, s'appliqua aux parties les

plus arides de son art, sans en rechercher les plus belles, et au lieu d'interroger doucement la nature, il la violenta à force de caprices et de subtiles curiosités. Grand ami du mathématicien Giovanni Manetti [1], il rêvait d'Euclide, sans se ressouvenir assez de Polygnote ou d'Apelle. La perspective fut sa passion, presque sa folie. Il y passait ses jours, il y épuisait ses nuits. Passion sincère, folie touchante, qui tarirent en lui la source de l'inspiration, ne lui donnèrent pas le temps de s'élever jusqu'à l'expression de cet idéal de la virginité qu'allaient poursuivre tous les maîtres, mais lui firent trouver douces la misère et la faim, et ne laissèrent pas d'être fécondes pour ses contemporains et pour ses successeurs. — Les découvertes de Paolo Uccello permirent, en effet, à Masolino da Panicale de faire en avant un pas considérable. Mais Masolino sut être novateur sans cesser d'être peintre ; tout épris qu'il fût aussi de la science, il ne perdit rien de son discernement et de son goût pour l'art. Il avait pratiqué la sculpture avec Lorenzo Ghiberti, avant de se vouer à la peinture avec Gherardo Starnina. Nous ne saurions, il est vrai, trouver en lui précisément un peintre de Madones; cependant la Vierge fut loin d'être étrangère à ses méditations, et si elle n'intervient pas dans la chapelle des Brancacci [2], à Florence, elle tient une grande place dans

1. Manetti fut le premier helléniste de son temps. Par ordre de la république, il commentait publiquement la *Morale* d'Aristote.

2. Il reste de Masolino da Panicale, à l'église del Carmine,

l'église collégiale de Castiglione d'Olona[1]. Les Vierges de Masolino da Panicale montrent, avec un reste de sécheresse et d'incorrection, un sentiment nouveau de la grâce et de la beauté, plus de relief et de vérité qu'on n'en avait vu jusque-là, une meilleure entente des ombres et de la lumière, une science de perspective jusqu'alors ignorée. — Parri Spinelli[2], élève aussi de Ghiberti et grand ami de Masolino, outrepassa le but et tomba, pour avoir voulu monter trop haut et trop vite. La Vierge de Santa-Maria-della-Misericordia, qui couvre de son manteau tout le peuple d'Arezzo[3], ainsi que la Madone qu'accompagnent S[t] Laurentin et S[t] Pergentin[4], sont plutôt bizarres que belles. En voulant réhabiliter la forme, Parri Spinelli l'exagéra ; il prit l'excès pour de l'audace, et

la Prédication de S[t] Pierre, la Guérison de S[te] Pétronille, la Guérison d'un estropié devant la porte du temple, et Adam et Ève sous l'arbre du fruit défendu.

1. Les fresques de l'église et du baptistère de Castiglione d'Olona ont été décrites pour la première fois par les annotateurs florentins de Vasari. (Vasari, t. III, p. 138.) La fresque d'Hérodiade est gravée à la page 504 du tome I de l'*History of painting in Italy*, par MM. Crowe et Cavalcasele. Les sujets, tirés de la vie de la Vierge et peints à la voûte de l'église, sont : le Mariage de la Vierge, l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Mages, l'Assomption et le Couronnement de la Vierge.

2. Fils de Spinello. Il travaillait encore en 1444.

3. Cette fresque existe encore en bon état dans une des salles du palais de justice.

4. Ce tableau, bien conservé, est à la Cancelleria di Fraternità, dans le Palais public.

certains écarts d'imagination pour de l'originalité[1].

Cependant, grâce à la science, l'art, en présence de la nature, avait conquis une force nouvelle d'interprétation. Masaccio[2] s'empara de cette force, et la porta d'emblée presque à sa plus grande puissance. « Tout ce qui a été fait avant lui, dit Vasari, est peint; mais tout ce qu'il a fait est vrai et animé comme la nature même. » Brunelleschi lui avait appris la perspective, Ghiberti et Donatello le relief, l'antiquité lui avait aussi fourni de précieux enseignements, la nature surtout fut son guide et son maître. Ses fresques de l'église del Carmine, qui continuent celles de Masolino, marquent avec fermeté le but vers lequel il faut tendre. On peut presque leur appliquer le mot de Pline : *Jam perfecta sunt omnia*. Elles resteront des modèles qu'aucun *quattrocentista* peut-être ne dépassera jamais, et demeureront jusqu'à Raphaël même l'école de toutes les écoles. Malheureusement, la plupart des Vierges de Masaccio nous font défaut. Le tableau célèbre de l'église del Carmine, à Pise, a disparu[3]. Il en est de même, à Florence, des Madones de San-Niccolò[4], de

1. Il faisait ses figures d'une longueur extraordinaire, et leur donnait onze et même douze têtes de haut, tandis que les autres maîtres n'en donnent que dix au plus. (Vasari, t. III, p. 144.)

2. 1402-1443. Il s'appelait Maso ou plutôt Tommaso. Son air distrait, absorbé, étranger aux choses de la vie commune, lui valut le surnom de Masaccio.

3. V. dans Vasari la description détaillée de ce tableau, t. III, p. 157.

4. Vasari, t. III, p. 156.

Santa-Maria-Novella [1] et de Santa-Maria-Maggiore [2]. La seule Vierge de Sant'Ambrogio demeure encore [3], mais c'est une œuvre de jeunesse, insuffisante à nous montrer le développement de l'idée du maître. La Mère du Verbe est assise, avec l'enfant Jésus tout nu dans ses bras ; Ste Anne est debout derrière elle, étendant son grand manteau rouge, comme pour protéger le groupe divin ; deux anges, portant des encensoirs, sont agenouillés au pied du trône de Marie, tandis que trois autres messagers célestes étendent une draperie d'or qui sert de fond au tableau. Cette composition respire la grandeur, mais elle est trop pittoresque pour être à un haut degré religieuse. Au début de sa vie, Masaccio cherche la forme extérieure, l'harmonie sensible, la pondération des lignes ; plus tard, il y joindra la vie morale, la forme intérieure, si j'ose ainsi parler. Ici, il s'arrête encore à la surface des choses, et sa peinture reste presque impassible. Masaccio, d'ailleurs, ne fut pas, lui non plus, ou n'eut point le temps d'être un peintre de Madones. Dans ce rapide essor de la Renaissance florentine, les maîtres étaient trop exclusivement dominés par leur penchant vers la nature et vers la réalité vivante, pour se laisser aller à des questions de sentiment. Les tendances naturalistes de l'école étaient désormais

1. Vasari, t. III, p. 156.

2. Vasari, t. III, p. 157.

3. Elle est dans la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Florence. N° 36 du catalogue.

fixées. Pour leur donner une sanction morale, pour imprimer à ce réalisme un vif accent de spiritualité religieuse, il fallait maintenant l'intervention d'un homme, ou plutôt d'un saint, qui sût rester savant tout en étant mystique. Cet homme, ce saint, fut Fra Giovanni de Fiesole. Il arriva à l'heure dite pour modérer le mouvement, le diriger vers les sommets; et, sans renier la science, il fut par excellence le peintre de la Vierge.

Beato Angelico [1] prit la Vierge pour but constant de ses méditations, j'allais dire de ses élévations. Il savait que Marie veille au seuil de la religion de son Fils, que son culte protége celui de Jésus, et qu'en glorifiant la maternité virginale, il confessait le Christ Fils de Dieu. La forme, qui avait subjugué l'antiquité, menaçait d'envahir aussi la Renaissance; Fra Giovanni démontra que, pour demeurer chrétienne, il fallait qu'elle restât soumise à l'expression. Mais en se faisant exclusivement religieux, il ne dédaigna pas d'être savant. Rompre la relation de l'âme avec le beau, c'est rompre les rapports de l'homme avec le bien, et la chute de l'art est alors inévitable. Jean de Fiesole voulut s'approcher des hauteurs où le beau et le bien s'identifient pour se réunir en Dieu. Il fit prévaloir la spiritualité,

1. On l'appelle indifféremment Beato Angelico, Fra Giovanni, Giovanni de Fiesole. Son nom était Guido ou Guidolino. Il naquit en 1387, dans la province de Mugello. Son père se nommait Pietro Tosini. (V. *Novelle letterarie*, 1773.) Il eut un frère, nommé Benedetto, qui fut un miniaturiste distingué. Giovanni mourut en 1455.

sans sacrifier toutefois la réalité; et la peinture, entre ses mains, devint intérieure, sans cesser pour cela d'être sensiblement belle. — La première Madone de Fra Angelico, mentionnée par Vasari, fut peinte pour la chapelle des Acciajuoli, à la Chartreuse in Val-d'Ema. C'était une Vierge glorieuse. Elle tenait l'enfant Jésus dans ses bras; des anges, à ses pieds, lui donnaient un concert; tandis qu'à ses côtés Ste Marie-Madeleine, St Laurent, St Zanobi et St Benoît étaient en oraison [1]. On ne sait ce qu'est devenu ce tableau. — Quant à celui que, en 1438, Côme de Médicis commanda pour le maître-autel de l'église Saint-Marc, on le conserve à l'Académie des beaux-arts [2]. « Devant cette Vierge et devant les saints qui l'admirent, on ne peut, dit Vasari, se défendre d'un sentiment de dévotion [3]. » Malheureusement la beauté première de cette peinture est perdue pour nous, par suite des lavages et des restaurations que lui ont fait subir des mains ignorantes. Mais la même galerie possède deux autres Madones à peu près semblables, dans lesquelles on peut voir encore quelles douces prières sortaient à chaque instant de l'âme émue du peintre. — L'une de ces Madones [4] appartenait aux religieuses dominicaines d'Annalena. Vêtue d'un long manteau qui l'enveloppe de la tête aux pieds, elle

1. Vasari, t. IV, p. 26.
2. A Florence. (V. le n° 15 du catalogue de ladite galerie.)
3. Vasari, t. IV, p. 28.
4. Elle est cataloguée sous le n° 14.

est assise sur un trône adossé aux arceaux d'un cloître tendu d'un *velum* d'or, porte la main droite à sa poitrine en signe de dévouement, tient de l'autre main son divin Fils, et le contemple avec une expression où l'amour s'exalte à l'idée du sacrifice. S[t] Cosme, S[t] Damien et S[t] Pierre martyr se tiennent à la droite de la Vierge; tandis qu'à sa gauche sont S[t] Jean l'Évangéliste, S[t] Laurent et S[t] François d'Assise. Ils regardent, ils adorent, ils démontrent le Fils de Dieu fait homme, qui d'une main les bénit, et porte de l'autre une grenade, emblème de fécondité. Ici le *Bambino* est presque entièrement vêtu. Il y a de la faiblesse, de l'hésitation, de la gaucherie dans cette petite figure, surtout dans le mouvement des jambes. Cette partie du tableau est toute de sentiment; entre le peintre et son œuvre, la nature n'est point intervenue. Et cela paraît d'autant plus, que les figures de la Vierge et des saints sont relativement savantes. — Dans l'autre tableau[1], qui vient du couvent del Bosco-ai-Frati, près Florence, le geste, la position, le vêtement de la Vierge sont presque identiques; mais la relation morale de Marie à Jésus est tout autre. Cette fois, l'Enfant est nu, debout, et il est encore, au point de vue pittoresque, la partie faible de cet harmonieux ensemble. Au lieu de s'occuper des saints qui l'entourent, il se donne entièrement à sa Mère, contre la joue de laquelle il pose tendrement son

1. N° 18 du catalogue de la galerie de l'Acad. des beaux-arts.

front. La Vierge, dont le regard se perd dans l'infini de l'amour divin, est comme en extase sous le charme des caresses et des consolations de son Fils. Deux anges se tiennent en prière à ses côtés. Puis viennent: à gauche, S[t] François, S[t] Antoine de Padoue et S[t] Louis évêque; à droite, S[t] Cosme, S[t] Damien et S[t] Pierre martyr. La piété, l'honnêteté, la loyauté, la candeur, se partagent les âmes de ces personnages. Il est clair que l'homme qui a peint de tels saints était lui-même un saint, ce qui ne l'empêchait pas de rechercher la beauté à l'égal de l'expression fervente. Les bienheureux, qui appartiennent à l'immortalité, sont aux êtres de nature mortelle ce que le ciel est à la terre; leur beauté sensible doit mesurer pour nous leurs perfections morales. Fra Giovanni le savait; il comprenait en outre que ce qui est fade n'est jamais religieux, et que, pour les choses divines, l'imagination peut et doit épuiser tous les charmes.

Beato Angelico est peut-être, de tous les maîtres de la Renaissance, le moins contesté, le plus universellement sympathique, celui qui subjugue avec le plus de facilité tous les cœurs. Nombre d'esprits, complétement fermés aux grandes choses des arts d'imitation, s'ouvrent comme par enchantement devant la naïveté de ces chastes peintures. C'est qu'il y a là un parfum de candeur qui pénètre l'âme jusqu'au fond. Bon gré mal gré, chacun de nous s'incline devant de telles œuvres, et redit en soi-même les paroles que S[t] Augustin prononçait devant les tableaux religieux de son

temps : « Ici même, ô mon Dieu! ô mon sanctificateur! ô ma gloire! je trouve à glorifier votre nom; car ces beautés que vous faites passer dans l'âme de l'artiste procèdent de cette beauté supérieure à nos âmes vers laquelle mon âme soupire nuit et jour [1]... » Au-dessus du beau, captif dans la forme, l'homme cherche le principe du beau absolu, et, plaçant ainsi son but dans l'infini, il imprime à ses pensées un cachet divin. Beato Angelico cherchait ce principe dans Marie, en qui Dieu a mis toutes ses grâces. Chacune de ses Vierges (et nous n'avons nulle prétention de les énumérer toutes) est un nouvel acte de foi en faveur de l'art, un nouveau gage d'amour pour la beauté. — La Vierge de l'église San-Domenico [2] et la Vierge de l'église San-Girolamo [3], près Fiesole, sont dignes de l'adoration des anges et des saints conviés autour d'elles [4]. — La Vierge de la galerie des Offices est plus célèbre encore. Exécutée en 1433 pour la

1. *Confessions,* ch. XXXIV.

2. Elle est assise, tenant sur ses genoux l'enfant Jésus, qui est nu. Les anges forment comme une guirlande autour de son trône, et deux saints sont debout de chaque côté. Ce tableau est placé au fond du chœur de l'église.

3. Ce tableau est sur le premier autel, à droite en entrant. La Vierge, assise sur un trône, tient un lis de la main droite. L'enfant Jésus, debout sur le genou gauche de sa mère, tient le globe terrestre. Quatre anges sont en adoration derrière Marie. A sa droite, St Cosme, St Damien et St Jérôme se tiennent debout; à sa gauche sont St Jean-Baptiste, St Laurent et St François.

4. Il faudrait rappeler aussi : la Vierge de l'église San-Domenico,

corporation des marchands de lin, et conçue dans des proportions colossales, elle occupe le fond d'un tabernacle, encadré d'un concert d'anges et accompagné de volets, sur lesquels sont S[t] Pierre, S[t] Jean-Baptiste et S[t] Marc deux fois répétés [1]. Assise sur un trône recouvert d'une draperie d'or, elle est vêtue d'une robe rouge et d'un long manteau bleu, richement brodé, ramené sur la tête et cachant les cheveux ; son visage, vu de trois quarts à droite, est d'une extrême douceur, ses yeux surtout sont d'une incompréhensible limpidité. L'enfant Jésus, vêtu d'une robe bleue plus foncée que celle de sa mère, est de face, regarde le spectateur et le bénit [2]. L'effusion, la tendresse, la sincérité débordent sur toutes les parties de cette peinture. Les formes sont légères comme la jeunesse, la couleur est fraîche commme l'aube matinale. Cependant Fra Giovanni est loin d'être irréprochable dans ce tableau. L'enfant Jésus notamment laisse beaucoup à désirer. Sa

à Pérouse; la Vierge peinte au-dessus de la porte d'entrée de l'église San-Domenico, à Cortone, etc.

1. Ce tabernacle fut originairement payé 190 florins d'or. (V. Baldinucci, *Vità di B. Angelico*. — *Gualandi*, série IV, p. 110.) Il fut transporté en 1777 à la galerie des Offices, où se trouve aussi sa prédelle. S[t] Marc, en sa qualité de patron de la compagnie, est deux fois répété à l'intérieur et à l'extérieur des volets. La prédelle se compose de trois petits tableaux représentant : la Prédication de S[t] Pierre, l'Adoration des Mages et un Épisode de la vie de S[t] Jean-Baptiste.

2. Il tient de la main gauche une sphère d'or. Le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, plane au-dessus de la tête de la Vierge.

naïveté confine presque à la puérilité ; c'est plutôt une poupée mystique, façonnée, coiffée, frisée, habillée au gré de la fantaisie religieuse, que le Fils de l'homme animé par l'esprit de Dieu. Beato Angelico, qui, dans la première partie de sa vie, s'était voué à la miniature, n'avait point encore, en 1433, complétement familiarisé son génie avec les procédés du grand art ; aussi était-ce dans les petits sujets que son âme rayonnait avec le plus de douceur et de vivacité. Dans ce tabernacle, le saint artiste est excellent, surtout quand il montre autour de la Vierge les anges, au nombre de douze et de petite grandeur, ravis d'extase, remplis d'ardeur, et réjouissant les cieux des sons de leurs instruments divins. — Sept ou huit ans se passent, pendant lesquels Masaccio a quasi renouvelé l'art autour de lui. Alors Giovanni de Fiesole peut aborder avec plus de sécurité les grandes choses, et couvrir de fresques admirables les murs de son couvent de Saint-Marc. Il exécute avec pleine sécurité cette Vierge, si profondément mélancolique dans sa royauté spirituelle, assise entre S[t] Augustin et S[t] Thomas d'Aquin. Pourquoi faut-il encore que dans les bras de cette figure, si vivante de toutes les douleurs et de toutes les espérances, on voie une chétive idole, au lieu et place du Verbe de Dieu ! Là toujours est le côté faible, et d'une faiblesse qui étonne en présence de si rares beautés. — Mais Beato Angelico n'a pas dit son dernier mot. Quoique absorbé en Dieu, sans relâche il travaille et sans cesse il

progresse. Bientôt il se remet à l'œuvre, et, dans ce même couvent de Saint-Marc, il peint la Madone assise, entre S[t] Jean l'Évangéliste, S[t] Cosme, S[t] Damien, S[t] Dominique, S[t] Luc, S[t] Laurent, S[t] Pierre martyr et S[t] Thomas d'Aquin. Cette fois il nous transporte en pleine Renaissance et en pleine humanité. S'inspirant de l'enseignement de Vitruve rajeuni par le goût de Léon-Baptiste Alberti, il construit à Marie un trône en marbre d'une ordonnance classique, et le place au milieu d'un appareil élégant et simple soutenu par des pilastres d'ordre corinthien. Pour l'enfant Jésus, il consent enfin à interroger la nature : la tête est belle d'une beauté presque puissante, et si le petit corps s'obstine à demeurer vêtu, si le mouvement de la figure manque de spontanéité, on sent néanmoins que c'est bien comme homme que le Verbe veut se donner au monde. — Dans la petite Vierge du reliquaire de Santa-Maria-Novella[1], Jean de Fiesole est plus touchant et plus expressif encore. Quelle tendresse et que de mélancolie dans cette simple figure, quel charme dans la couleur, avec quel amour l'enfant divin se presse contre le sein de sa Mère, que de ferveur dans la prière des anges et que d'harmonie dans leurs concerts ! — Cependant Fra Giovanni devait monter plus haut, et, tout en demeurant incomparable sous le rapport de l'inspiration religieuse, s'élever

1. Les peintures de ce reliquaire sont maintenant à la galerie des Offices.

presque au premier rang au point de vue de la conception pittoresque. La Madone du couvent de Saint-Dominique, près Fiesole, est la dernière manifestation de cette belle âme servie par un si beau génie[1]. Le motif est toujours le même. La Vierge, portant sur ses genoux l'enfant Jésus, est assise entre S[t] Dominique et S[t] Thomas d'Aquin. Elle est tout entière enveloppée dans un long manteau bleu, qui couvre la tête, mais en dégageant le visage et les bandeaux de cheveux blonds. Les traits, vus de trois quarts à droite, sont doux et graves dans leur expression, purs et impersonnels dans leur beauté. L'Enfant, de son côté, est digne en tous points de sa Mère. Vu de face, il tient une sphère dans sa main gauche et bénit le monde de sa main droite; son torse et ses jambes sont nus, une légère draperie blanche couvre seulement le ventre et les cuisses; toute la figure respire la divinité en même temps que la vie; la physionomie est imposante sans cesser d'être bonne, on a devant soi l'image d'un juge et surtout d'un sauveur. Il est peu de peintures, appartenant au XV[e] siècle, qui fassent songer d'aussi près aux chefs-d'œuvre des vingt premières années du XVI[e]. On pressent, en présence de cette Vierge, ce que seront un jour les Vierges de Raphaël[2].

1. Cette fresque est très-peu connue, très-rarement visitée. Elle se trouve maintenant dans la villa Capponi, au sommet d'un escalier.

2. Au point de vue du procédé matériel, Beato Angelico doit être compté parmi les plus habiles fresquistes de la Renaissance. Ses peintures sont presque toujours entièrement peintes à bon-fresque, et elles ont conservé leur fraîcheur.

En revenant au mysticisme des âges les plus fervents, Beato Angelico s'était bien gardé d'être rétrograde. S'il n'avait pas poursuivi à outrance le naturalisme que Masolino da Panicale et Masaccio avaient si merveilleusement développé, il n'avait rien renié non plus des progrès accomplis, et était resté, dans le domaine de la pure orthodoxie, un homme de renaissance. Ce saint prêtre, ce moine humble et soumis, n'avait cherché dans la Vierge qu'une abstraction religieuse, et cependant s'était gardé de revenir à l'archaïsme d'un autre âge. Entouré d'images attribuées à S[t] Luc, il semble ne les avoir jamais regardées. Donc il ne croyait point à leur authenticité, et si j'avais moi-même l'ombre d'un doute à cet égard, l'incrédulité d'un tel homme déciderait aussi de la mienne. Fra Angelico, comme tous ses contemporains, ne voyait dans ces peintures que la trace d'un temps à tout jamais fini. Le génie du moyen âge n'avait plus rien à faire avec les pieuses extases d'un *quattrocentista*, fût-il un saint, et quand les artistes se retournaient alors vers l'antiquité, pour aller à Athènes ils ne prenaient plus la route de Byzance.

Benozzo Gozzoli, un des peintres les plus charmants du milieu de ce XV[e] siècle, fut l'élève et l'ami de Fra Giovanni. Épris des vertus de son maître autant que de son génie, il se tint également dans le domaine exclusif du sanctuaire, n'abandonna jamais l'église pour le monde, et voua à la Vierge ses plus belles inspirations. Il avait vingt-trois ans, en 1447, quand

Beato Angelico décorait, à Orvieto, la chapelle de la Madonna-di-San-Brizio ; il assistait son maître dans cette entreprise, apprenait à peindre en le regardant faire, et sentait grandir en lui le goût des aspirations délicates. Puis il accompagnait Fra Giovanni à Rome, et laissait au-dessus de l'une des portes de la tour des Conti une Vierge entourée de plusieurs saints[1]. — En 1450, il peint à fresque, dans l'église de Saint-Fortunat, à Montefalco[2], une Madone tenant l'enfant Jésus couché sur ses genoux, le couvrant d'un regard ravi d'extase, l'aimant comme son fils et l'adorant comme son Dieu[3]. — Presque aussitôt il est appelé à Florence, et chargé de l'exécution d'un tableau d'autel pour la compagnie de Saint-Marc[4]. On ignore ce qu'est devenu ce tableau et ce qu'il représentait, mais on pense que la prédelle en a été

1. Cette fresque a disparu. Benozzo Gozzoli peignit alors aussi une histoire de S[t] Antoine de Padoue dans la chapelle des Cesarini à l'Ara-Cœli, et d'autres fresques encore à Sainte-Marie-Majeure. (Vasari, t. IV, p. 186.) Ces peintures ont également disparu.

2. Petite ville ombrienne, près de Foligno.

3. On lit, au bas de cette fresque : BENOTII... FLORENZIA.... CCCCL. — Derrière le maître-autel de la même église, Benozzo Gozzoli a peint la Vierge, qui, en montant au ciel, laisse sa ceinture aux mains de l'apôtre S[t] Thomas. Six figures de saints décorent les pilastres qui encadrent cette fresque, dont le gradin renferme plusieurs histoires tirées de la vie de la Vierge.

4. Les bâtiments de cette compagnie furent détruits en 1775. Ce qui en resta fut englobé dans le palais Pucci, via San-Gallo. Du temps de Richa et de Biscioni, cette peinture se trouvait dans le réfectoire de l'hospice des Pellegrini.

sauvée et que c'est elle qui, cataloguée sous le n° 1302 à la galerie des Offices, montre la Vierge servant de témoin au mariage mystique de son divin Fils avec Ste Catherine d'Alexandrie. — Il consacre à la Vierge encore son tableau de la Sapienza-Nuova, à Pérouse [1], dans lequel St Jean, St Pierre, St Jérôme et St Paul assistent Marie, qui tient dans ses bras le Sauveur du monde [2]. — Mais ces différentes peintures n'étaient que des préludes par lesquels Benozzo se préparait aux grandes entreprises. C'est en 1459, dans la chapelle de l'ancien palais Médicis [3], c'est ensuite, de 1464 à 1467, à San-Gimignano-di-Valdelsa, c'est enfin, de 1469 à 1481, au Campo Santo de Pise, qu'il se révèle avec des qualités charmantes et vraiment originales. Nous ne retiendrons ici de ces peintures que celles qui se rattachent directement à l'image abstraite de la Mère de Dieu. — Les habitants de San-Gimignano avaient une dette de reconnaissance à payer à St Sébastien, à l'intervention duquel ils attribuaient d'avoir été préservés de la peste; Benozzo Gozzoli se mit de moitié dans leur dévotion et se chargea de les acquitter auprès de leur céleste patron.

1. V. *Lettere Perugine,* p. 66-67. Ce tableau est maintenant dans la galerie de l'Académie, à Pérouse.

2. La prédelle et les deux pilastres latéraux sont occupés par des figures de saints vues à mi-corps. On lit sur ce monument : OPVS BENOTII DE FLORETIA. M.CCCCLVI.

3. Aujourd'hui palais Riccardi. Nous reviendrons sur ces fresques, en parlant de l'Adoration des Mages.

Après avoir rappelé avec une naïve éloquence les bienfaits du saint dans l'église de Saint-Augustin, il exalta son martyre dans la paroisse collégiale de la ville, et cette fois il associa la Vierge, en compagnie du Christ, au triomphe du héros[1]. Cela fait, il revint plus exclusivement à la Vierge au fond du chœur de la même église, et la représenta, avec l'enfant Jésus dans ses bras, assise entre S[t] Augustin, S[te] Marthe, S[te] Marie-Madeleine et S[t] Jean-Baptiste, couronnée par les anges et entourée par eux de guirlandes de fleurs[2]. — Une autre Vierge encore, qu'il peignit dans l'église de Saint-André, à trois milles environ de San-Gimignano, présente également le Sauveur enfant à l'adoration des saints et des anges. Les saints prient avec ferveur en joignant les mains. Les anges, tout rayonnants de la beauté céleste, apportent à Jésus et à Marie des corbeilles remplies de fleurs[3]. — Benozzo ne s'en tint pas là. Pendant les années qu'il passa à San-Gimignano, il enrichit de ses fresques les églises

1. On lit, sous le *S[t] Sebastien :* AD LAVDEM GLORIOSISSIMI ATHLETI SANCTI SEBASTIANI HOC OPVS CONSTRVCTVM FVIT DIE XVII IANVARII. M.CCCC.LXV.

2. On lit aussi sur cette peinture : BENOTII DE FLORENTIA. M.CCCC.LXVI.

3. On lit sur ce tableau : OPVS BENOTII DE FLORENTIA. DIE XXVIII AVGVSTI MCCCCLXVI. Et plus bas : HOC OPVS FECIT FIERI VENERABILIS SACERDOS DNS HIERONIMVS NICOLAI DE SCO GEM (iniano) RECT(or) DICTE ECLESIE. Ce tableau a subi de nombreuses restaurations. Les têtes et les mains sont intactes. (V. Vasari, t. IV, p. 195.)

d'alentour. C'est ainsi que l'église Saint-Augustin a pu s'approprier une Madone, avec l'enfant Jésus, assise entre S[t] Grégoire et S[t] Jean, S[t] François et S[te] Fina, peinte pour l'église Saint-Michel, à Casale[1]; que la galerie de Colle di Valdelsa possède également une petite Vierge à mi-corps, adorée par l'ange Gabriel, par S[t] Jean-Baptiste, par S[t] Christophe et par S[t] Augustin; et que parmi les fresques qui décoraient l'oratoire de Sainte-Claire, se retrouvaient la Vierge et le *Bambino*, cette fois accompagnés de S[te] Claire, de S[t] François, de S[t] Paul, de S[t] Laurent, de S[t] Étienne et de S[t] Pierre[2]. Il y a, dans toutes ces peintures, une telle imitation du vrai, que l'on y voit l'image même d'un pays et d'un siècle. En même temps la vie s'y montre tellement honnête et chaste, le sentiment religieux y est si sincère et si vif, que rien ne choque en de telles réalités, et que ces choses d'apparence passagère semblent avoir été faites pour l'éternité. Ainsi les Vierges de Benozzo Gozzoli marquent un pas nouveau dans l'art, en ce qu'elles accusent une immense ferveur sous un naturalisme des plus fortement accentués. Fra Giovanni s'élevait tout à l'heure à des hauteurs où la pureté demeure impersonnelle. Pour lui, la vie de l'âme était tout, la vie du corps disparaissait presque. Dieu

1. V. Vasari, *Supplément à la Vie de Benozzo Gozzoli,* t. IV, p. 196

2. Vasari, t. IV, p. 196. — On attribue également à Benozzo Gozzoli une Vierge peinte dans une des salles du Bargello. — Voir aussi la Vierge de la National Gallery, à Londres, n° 283.

l'ayant fait naître dans le Mugello[1], Florence devait le réclamer comme un de ses glorieux enfants ; mais il s'était élevé au-dessus des lieux et des temps, il avait porté le paradis dans son cœur, et dans cet Éden il avait vécu de la vie des anges, savourant ici-bas les jouissances de l'éternité. Il n'en est pas de même pour Benozzo Gozzoli. Tout religieux qu'il est, il n'a point une puissance de mysticisme suffisante pour le maintenir absolument dans les régions idéales. Il aspire au ciel, cela est vrai, mais il touche à la terre. Ses Vierges, pour être tout à fait divines, sont trop vivantes de la vie réelle, trop vraies de la vérité naturelle. Il est plus à l'aise avec les anges et avec les saints, parce que le sentiment de l'adoration dont ils sont possédés, il le porte lui-même en son cœur, tandis que l'objet de cette adoration, la Divinité même, les ailes lui manquent pour le pouvoir atteindre.

Les Vierges de Fra Filippo Lippi, plus remarquables au point de vue pittoresque, nous ramènent plus directement encore dans le domaine de l'école et du siècle. Orphelin à huit ans, Filippo est placé chez les Carmes, et, sans le moindre goût pour le cloître, se trouve là tout porté, près de Masolino da Panicale, surtout près de Masaccio, pour sentir se développer en lui sa véritable vocation. Peintre par droit de génie, naturaliste par tempérament, ses œuvres, malgré les ardeurs et les continuels excès de sa vie, garderont

1. A Vicchio, dans le Mugello.

néanmoins la tenue, la mesure, le respect, le sentiment inné de la dévotion, et suffiront à le réhabiliter dans le sanctuaire déshonoré par ses déréglements. — Quand il peint sa première Madone, dans la sacristie de San-Spirito, à Florence, il a déjà jeté le froc au vent. Voyez cependant quelle piété dans les saints, quelle ferveur dans les anges, surtout quelle humilité dans la Vierge! Elle est assise, et sur ses genoux est debout l'enfant Jésus. Huit anges sont en adoration derrière le trône, sur les marches duquel se tiennent deux autres anges, dont l'un joue du luth et l'autre du violon. A droite sont St Antoine et un saint évêque, à gauche sont St Barthélemi et une sainte religieuse, toute vêtue de noir, avec coiffure et guimpe blanches. Au milieu de l'abondance des Madones du XVe siècle, Vasari cite celle-ci comme une « œuvre rare, que les maîtres devront toujours tenir en très grande vénération[1]. » — Filippo se remet presque aussitôt à l'œuvre et peint une Vierge pour Sant' Apostolo[2]. Puis survient le scandale de Santa Margherita, l'enlèvement de la Lucrezia, et les aventures qui s'ensuivent[3]. Ce qui n'em-

1. Vasari, t. IV, p. 119. — Ce tableau fut commandé à Filippo Lippi par Gherardo di Bartolommeo Barbadori. La prédelle en a été transportée à la galerie de l'Académie des beaux-arts. (V. le n° 47 de la salle des petits tableaux.)

2. On ignore ce qu'est devenu ce tableau.

3. Lucrezia, fille de Francesco Buti, était novice au couvent de Santa-Margherita. (V. Vasari, t. IV, p. 121 et 122.)

pêche pas Filippo, père bientôt d'un fils né d'une religieuse, de revenir toujours à la Vierge et de lui consacrer d'admirables tableaux, dans lesquels on voit incessamment la fragile et mortelle créature s'épurer et se transfigurer au souffle d'un immortel amour. — C'est alors que Filippo laisse à Prato la Madone de l'église San-Francesco[1]. — Alors aussi il peint la Vierge du Ceppo, assise sur un trône, entre S[t] Étienne et S[t] Jean, avec le donateur Francesco di Marco Datini, qui, agenouillé devant elle, lui présente les pauvres et les recommande à sa protection. — Faut-il nommer encore la Vierge de la National Gallery[2]; la Vierge qui, de la villa Capponi, est passée dans la galerie Demidoff[3]; la Vierge de l'église Saint-Dominique à Pérouse[4]; la Vierge de la galerie Doria à Rome; la Vierge du couvent de Santa-Croce à Florence[5]; la Vierge du musée du Louvre[6]; la Vierge de la chapelle de Côme-le-Vieux[7], etc.? Que d'abondance

1. V. Vasari, t. IV, p. 122. — Cette fresque a été détruite.

2. Elle allaite le *Bambino*. S[t] Jérôme et S[t] Dominique sont à ses côtés.

3. D'où elle est sortie maintenant.

4. Vasari, t. IV, p. 126, et note 5 de ladite page.

5. Elle est assise sur un trône et porte l'enfant Jésus dans ses bras. S[t] François, S[t] Cosme, S[t] Damien et S[t] Antoine de Padoue sont à ses côtés. — Ce tableau est maintenant dans la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Florence (n° 40 du catalogue).

6. N° 234 du catalogue.

7. Cette Vierge est à la galerie des Offices. Elle est assise, de profil à droite, et vue seulement jusqu'aux genoux. Elle joint les mains et se recueille devant l'enfant Jésus, que deux anges ravis

dans tous ces tableaux ! Quelle animation dans les têtes et quelle décision dans le jet des draperies[1] ! Que de beaux anges fleuris, animés des plus vives couleurs, empreints d'une grâce spéciale, qui est tout au peintre ! Comparativement à ces anges, les enfants Jésus en général sont insuffisants. C'est que là, le maître hésite, cherche, tâtonne, et souvent ne trouve pas. Pour atteindre jusqu'au Verbe de Dieu, les forces humaines toutes seules sont impuissantes. Quant aux Vierges de Filippo Lippi, elles ont vécu de la vie du siècle et vivent en même temps à jamais de la vie spirituelle. Elles sont savantes, mais naïves, recueillies, austères, graves quelquefois jusqu'à l'âpreté. Si elles entrent sans hésitation dans les voies nouvelles qui s'ouvraient à l'art au milieu du XV[e] siècle, si elles reflètent la nature avec une fidélité rigoureuse, elles ne lui accordent rien qui soit incompatible avec la sainteté. Elles sont autant de preuves parlantes en faveur d'une époque violente, robuste, désordonnée, mais croyante, douée d'une séve généreuse, capable des plus nobles retours au milieu des plus brutales passions. Pour peindre de pareilles Vierges, il fallait que Filippo Lippi, en dépit de ses fautes, fût resté chrétien. De telles œuvres, émanées d'un tel homme,

portent devant elle. Tout ce groupe est contenu dans l'encadrement d'une fenêtre, par laquelle on voit au loin la campagne. Le dessin de ce tableau se trouve également à la galerie des Offices.

1. Malgré cette décision, les plis sont minutieux et souvent marqués comme les froncés d'une chemise.

suffisent à montrer ce qu'il y a de faux dans les déclamations de ceux qui, regardant les siècles passés à travers le scepticisme de nos jours, ne voient dans la Renaissance qu'une exhibition sensuelle, une réaction anti religieuse, la poursuite à outrance de la nature et du paganisme, la satisfaction de la chair et la glorification des beaux corps. Non, il n'en fut point ainsi. L'humanité reprit alors possession d'elle-même, et se trouva belle sans doute en se regardant à la clarté de la science : mais les lumières intérieures ne lui firent pas défaut ; ce furent elles au contraire qui, pendant toute la période du grand art, communiquèrent à l'homme, en quête de la liberté, une splendeur vraiment divine.

Si les limites nécessairement restreintes de cette étude préliminaire le permettaient, j'appellerais en témoignage tous les *quattrocentisti.* Fra Diamante et Pesellino, à côté de Filippo Lippi ; Alesso Baldovinetti et Berto Linajuolo, après Paolo Ucello ; Francesco Pesello avec Andrea del Castagno ; Domenico Veneziano, en même temps qu'Antonello de Messine. Choisissez au hasard parmi les œuvres de ces maîtres. — Regardez, par exemple, à la galerie des Offices, la Vierge glorieuse de Baldovinetti. Elle est silencieusement assise dans un jardin mystique, au milieu duquel on a tendu un tapis brodé de riches couleurs ; la tête nue et coiffée de cheveux d'un blond très-pâle, les mains jointes et les yeux abaissés sur son Fils, elle se recueille et prie. De son côté, l'enfant Jésus, couché sur les

genoux de sa Mère, veille et prodigue autour de lui son amour. A droite se tiennent St Jean-Baptiste, St Cosme et St Damien, à gauche St Laurent et deux autres saints; St François et St Étienne sont agenouillés au milieu. Tous sont graves, d'une douceur un peu mélancolique et d'une dévotion touchante[1]. — Rappelons-nous aussi les Madones de Pesello et d'Antonello de Messine, au musée de Berlin. — Nommons également les deux Vierges de Domenico Veneziano, dans la chapelle du Carnesecchi et à Santa-Lucia-dei-Magnoli[2], qui rappellent les effusions religieuses de Beato Angelico, et quelque chose de la fierté grandiose des conceptions de Masaccio. — N'oublions pas non plus la Vierge d'Andrea del Castagno, à Lanchetta[3], et reconnaissons dans ce tableau un acte de foi arraché même à ce scélérat avant la confession de son crime... Et que d'autres peintres, à la même époque, recoururent à la Vierge, dans l'innocence et dans la sincérité de leur âme! — Voici don Bartolommeo, abbé de Saint-Clément, à Arezzo, artiste admirable, homme excellent, qui peint la Madone de la Fraternità, à laquelle St Roch recom-

1. Ce tableau décorait la chapelle de la villa di Cafaggiolo. En 1796, il fut transporté dans la galerie de Florence.

2. Ce dernier tableau est à la galerie des Offices, n° 1305. La Vierge et l'enfant Jésus sont assis entre St Jean-Baptiste, St François, St Nicolas et Ste Lucie.

3. Sur la route d'Arezzo, à cinq milles de Florence. — On lit au bas de ce dernier tableau : OPVS DOMINICI DE VENETIIS HO (*sic*) MATER DEI MISERERE MEI DATVM EST.

mande le peuple d'Arezzo[1]; qui représente ensuite, sur la porte de l'église San-Donato, dans la forteresse d'Arezzo, la Vierge et l'Enfant divin entre S[t] Donato et S[t] Jean Gualberto[2]; qui montre encore, dans l'église San-Giuliano, à Castiglione d'Arezzo, la Vierge en compagnie de S[t] Michel et de S[t] Julien. — C'est comme peintre également que je veux nommer ici Verrocchio[3], qui avait exécuté une Vierge glorieuse pour les Dominicaines de Florence. Cette Vierge, qui pressait l'enfant Jésus contre son cœur, était royalement assise entre S[t] Jacques, S[t] Dominique, S[t] Pierre martyr et un saint évêque; S[te] Catherine de Sienne était en outre agenouillée devant la Madone, sur la tête de laquelle deux petits anges posaient une couronne d'or[4]. Sans doute on ne voyait point circuler dans cet ouvrage la séve qui coulait ailleurs avec abondance, on sentait le travail et l'effort, quelque chose même de pénible et de dur; mais on était subjugué par la volonté, par la patience, par la conviction de l'artiste, et on lui savait gré d'avoir mis tant de cœur et tant d'honnêteté au service du plus beau des sujets. — Il ne faut pas non plus laisser passer sans le nommer Maso

1. Ce tableau est dans une des salles de la Fraternità.

2. Cette fresque n'existe plus.

3. « *Andrea Verrocchio, fiorentino, fu ne' tempi suoi orefice, prospettivo, scultore, intagliatore, pittore e musico.* » (Vasari, t. V, p. 139.)

4. Ce tableau, qui était dans l'église de Saint-Dominique, *in via del Maglio,* ne s'y trouve plus maintenant. On en a une gravure médiocre, à la planche XVI de l'*Etruria pittrice.*

Finiguerra. Ce n'est point un peintre, soit; mais il a consacré à la Vierge les premières gravures dans lesquelles l'art soit réellement intervenu, et ses idées, pour être concentrées dans un tout petit espace, équivalent par leur clarté, par leur éloquence, aux compositions les plus grandioses [1].

Avec Sandro Botticelli on entre résolûment dans la seconde moitié du xve siècle florentin. La Vierge alors se montre sous les dehors d'un naturalisme encore plus accentué que précédemment, mais sans que la vérité naturelle prenne le pas sur l'accent religieux. — La première Madone de Botticelli paraît être celle qu'il a peinte entourée de palmes, entre S[t] Jean-Baptiste et S[t] Jean l'Évangéliste, pour la chapelle des Bardi, et qui, de l'église San-Spirito, à Florence, est passée au musée de Berlin. — Je placerais également, parmi les débuts du maître, le tableau des Offices, catalogué sous le n° 35, où la Vierge est seule avec l'enfant Jésus dans ses bras... Ce sont là des peintures presque primitives encore; elles ont comme l'âcreté du fruit qui n'a point atteint sa maturité, et elles en ont aussi la saveur indécise. On y reconnaît Sandro, mais on l'y trouve en quête de sa voie, s'essayant sur les traces de Filippo Lippi, son maître, et n'ayant pas encore dégagé son trait personnel, son accent décisif. — Botticelli est plus sûr de lui déjà

1. Nous reviendrons sur Maso Finiguerra, en parlant du Couronnement de la Vierge.

dans la Vierge du couvent de Saint-Ambroise[1]. Assise entre St Jean-Baptiste, Ste Marie-Madeleine, St François d'Assise et Ste Catherine d'Alexandrie, qui sont debout à ses côtés, elle abaisse les yeux sur St Cosme et St Damien, agenouillés devant elle, et que Jésus bénit avec bonté. Il y a là encore d'importantes lacunes, en même temps que de grandes qualités. Les saints sont plus beaux que la Vierge et surtout que l'enfant Jésus. Conçoit-on le soleil moins lumineux que la terre? — Mais voici la Vierge glorieuse de l'église Saint-Barnabé, qui montre Sandro Botticelli en pleine possession de lui-même et de ses moyens d'exécution[2]. Deux anges soulèvent un rideau de velours rouge doublé d'hermine, et la Vierge apparaît assise sur un trône, vue de face et portant l'enfant Jésus. Elle est vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu clair, ramené sur ses cheveux blonds, qui sont très-élégamment coiffés d'un voile blanc. Deux archanges se présentent devant elle et lui montrent la couronne d'épines et les clous. Alors ses traits se couvrent de douleur, et ses yeux grands ouverts se remplissent de larmes. Le Verbe, en même temps, se dresse sur les genoux de sa Mère, et se penchant vers les saints qui l'entourent, il les bénit. St Augustin, St Ambroise et Ste Catherine d'Alexandrie d'une part, St Jean-Baptiste, St Michel

1. A Florence. — Ce tableau est maintenant à l'Académie des beaux-arts, n° 46.

2. Ce tableau se trouve également dans la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Florence.

archange et St Jean l'Évangéliste d'autre part, sont les dignes témoins de ce drame religieux, symboliquement figuré. Si, dans une telle peinture, la nature est parlante, l'émotion la domine et fait oublier toute réalité vulgaire. Sans doute la Vierge garde le sentiment de la vie mortelle, mais l'amour qui la possède et qui étreint son cœur la transfigure et la rend presque divine. L'enfant Jésus, bien plus réel encore et beaucoup moins beau que sa mère, s'élève aussi par une gravité surhumaine et fait mesurer les hauteurs d'où il est descendu... Nous pourrions multiplier les exemples, car Botticelli n'a pas craint de se répéter, en redisant les mêmes douleurs et en racontant la même gloire. Nombre de galeries s'honorent de posséder les témoignages de cette dévotion attendrie. Entre tous ces commentaires d'une même idée, choisissons encore quelques-uns des plus remarquables. — La Madone du palais Borghèse est de grande dimension, assise au milieu des anges et la tête tendrement penchée sur la tête de son Fils[1]. Ce n'est point, à vrai dire, une vierge, c'est une femme, et toujours la même femme, mais qui, à force de piété, confine à la Divinité. Les yeux baissés et presque fermés, elle se recueille, vit comme dans un rêve où des visions d'une tristesse sublime viennent la visiter. Elle presse avec amour son enfant contre son sein, et cet enfant,

1. Ce tableau est rond. Les anges qui entourent le trône de la Vierge sont au nombre de douze, six de chaque côté.

qu'elle voudrait retenir à elle, déjà veut lui échapper pour se dévouer au monde ; il se penche vers le petit S[t] Jean-Baptiste agenouillé, et le bénit en lui souriant. La Vierge souffre de cet abandon, son âme en est déchirée, mais elle se soumet et donne, dans cette soumission, tout son cœur. L'enfant Jésus, par malheur, est insuffisant. Le jeune précurseur a été mieux compris du peintre, qui a mis dans cette petite figure l'infini de la ferveur et du dévouement. Quant aux anges, ils sont émus de la même émotion qui répand son ombre sur les traits de leur reine. Couronnés de fleurs et portant des lis, ils tiennent en même temps des livres sur lesquels ils chantent les louanges de Dieu. De grandes torchères d'or remplies de fleurs forment le fond du tableau. Une religion douce, affectueuse, humaine et divine à la fois, émane de cette scène, où ce qu'il y a de surhumain dans l'homme se dégage et monte comme une prière avec le parfum des fleurs. — La Vierge du musée de Berlin, plus grande encore que nature, répond très-exactement comme type, comme sentiment, comme style, à celle du palais Borghèse. Seulement, au lieu d'être assise, elle est debout, et soutient de ses deux mains l'enfant Jésus, qui est debout aussi sur un des balustres du trône. Trois anges se tiennent en adoration de chaque côté, portant des cierges allumés et des vases remplis de fleurs. C'est une véritable fête, mais une fête religieuse, où la douleur tient une très-grande place, mais où domine l'espérance. Rarement

le christianisme a parlé avec une telle poésie, en empruntant les dehors les plus évidents de la nature et de la réalité[1]. — Parmi les Vierges que Florence a gardées de cet illustre maître, j'en veux rappeler deux encore que possède la galerie des Offices. Elles sont assises toutes deux au milieu de cadres circulaires et dans la compagnie des anges. — L'une[2], de grandeur naturelle, est coiffée de longs cheveux d'or, qui tombent de chaque côté des joues jusque sur les épaules, et d'une belle draperie rose rayée de bleu, qui s'enroule ensuite autour du cou. La robe rouge et le manteau bleu sont également brodés d'or. Tout cela est d'un grand luxe et d'une admirable fantaisie. Le visage est parlant, vivant, toujours le même et sans cesse varié par le sentiment intérieur. Les anges reflètent avec fidélité les traits, l'âme surtout de la Vierge. Deux d'entre eux lui présentent un livre, deux autres ornent sa tête d'une couronne de filigrane d'or, le dernier tient un encrier vers lequel elle avance la main pour y tremper sa plume. Quant à l'enfant Jésus, source première d'inspiration, il est assis sur les genoux de sa Mère, vers laquelle il lève ses yeux avec tendresse[3]. — L'autre Vierge[4] est plus grande que nature, et les

1. Deux petits anges de marbre, placés sur le haut du trône, posent une couronne sur la tête de la Vierge.

2. N° 25 du catalogue de la galerie des Offices.

3. L'enfant Jésus tient de la main gauche une grenade entr'ouverte et pose la main droite sur le livre.

4. N° 1293 du catalogue de ladite galerie.

anges qui l'entourent sont au nombre de six. L'enfant Jésus, couché sur les genoux de sa mère, regarde le spectateur et le bénit[1]. Il a pris pour lui toutes les douleurs humaines, et s'élève ici par l'expression presque jusqu'à la beauté. La Vierge, les yeux grands ouverts et noyés de larmes, se donne tout entière à l'humanité, pour laquelle elle livre son Fils. Elle est admirable au milieu de ses angoisses. Le visage amaigri, altéré par la souffrance, elle n'en est que plus belle[2]. Sans doute de telles figures n'ont pas le sentiment exquis de la virginité, mais elles ont au suprême degré la compassion, la pitié; elles ont découvert au peintre le plus pur de leur être, et si elles ont vécu de la vie commune, elles ont été rachetées par la souffrance. On a là certainement des portraits, ou plutôt un unique portrait; mais quelle âme resplendit au travers d'un tel corps! C'est le triomphe du naturalisme florentin. Jamais la nature n'a été serrée de plus près, ni davantage aimée pour elle-même; mais la passion de l'idée l'emporte encore sur l'amour du réel. Les *quattrocentisti* florentins croyaient à leur art parce qu'ils avaient foi dans leur âme. La plupart d'entre eux ont aimé une femme, qui reparaît à chaque instant dans leur œuvre; mais le christianisme la

1. De la main gauche il tient encore une grenade entr'ouverte.

2. Il faudrait citer bien d'autres Vierges de Sandro Botticelli, notamment la Vierge du Louvre (nº 196), si tendre, si douce, si triste, si recueillie, si religieuse.

transfigurait en la leur montrant dans la Vierge, de sorte que la chair dont ils s'étaient enamourés devenait esprit. Les Madones de Sandro Botticelli sont d'irrécusables témoins de ces métamorphoses. On reconnaît dans chacune d'elles la frappante image d'une créature mortelle fidèlement aimée; mais on sent par-dessus tout l'âme de cette créature confondue avec l'âme du peintre, on les voit se soutenant l'une l'autre, s'élevant conjointement et arrivant ensemble, épurées par la douleur, jusque dans la région de l'éternel amour. L'énigme de la destinée humaine n'est-elle pas contenue dans de pareils tableaux? Ces Vierges ne sont-elles pas tristes de l'insurmontable tristesse que l'homme traîne partout avec lui, et leur front ne rayonne-t-il pas en même temps de la divine espérance qui nous ranime et nous relève à chaque instant? Les plus fortunés d'entre nous n'ont dans la vie que de rares éclaircies de bonheur. Captifs dans les liens de nos sensations naturelles, nous cherchons toujours sans trouver jamais. La félicité suprême ne nous apparaît que dans l'idéal, et ce besoin de l'infini, qui nous tourmente et nous ravit à chaque instant, nous est un sûr garant de notre immortalité.

Après les Vierges de Sandro Botticelli, celles de Cosimo Rosselli et de Piero di Cosimo sont de peu d'intérêt. Rosselli est un retardataire. Il n'a pas les forces nécessaires pour suivre les progrès de son temps, et ses Madones, tout en exprimant de bonnes intentions,

sont insuffisantes [1]. — Piero di Cosimo [2] est dessinateur correct et savant coloriste; mais son humeur sombre, son esprit bizarre, chagrin, malade même, l'éloignent de la grâce [3].

Voici venir maintenant un maître qui, pour ne point appartenir directement à Florence, n'en est pas moins revendiqué par l'État florentin comme une de ses gloires. Luca Signorelli de Cortone a révélé, dans la Vierge, un sentiment nouveau. Tout en obéissant à son inclination naturelle et en se livrant avec ardeur à l'étude de l'anatomie, il avait pris auprès de son maître, Piero della Francesca, le goût de l'austérité et la passion d'un certain ascétisme qui n'étaient pas précisément sympathiques au génie florentin. Ces deux sortes d'esprit, contradictoires en apparence, très-conciliables cependant au point de vue chrétien, paraissent à la fois dans ses Madones et en font des œuvres à part au milieu de l'école. — La Vierge et l'enfant Jésus se montrent dans un de ses premiers

1. On en peut juger d'après la Vierge glorieuse que nous possédons au Musée du Louvre (nº 304). Ce tableau semble appartenir encore aux anciennes écoles.

2. Élève de Cosimo Rosselli.

3. On se rappelle aux Innocenti, à Florence, la Vierge glorieuse, avec l'enfant Jésus sur ses genoux. A droite, Ste Rose de Viterbe tend une rose au *Bambino;* à gauche, Ste Catherine d'Alexandrie reçoit un anneau des mains de l'Époux mystique. Viennent ensuite St Pierre, St Jean l'Évangéliste et trois petits anges couronnés de fleurs. L'idée est gracieuse, mais médiocrement rendue. — La Vierge de la galerie des Offices (nº 1250) est froide et insignifiante.

ouvrages, exécuté en 1472 pour l'église San-Francesco, à Arezzo. On ne sait ce qu'est devenu ce tableau. D'après la description de Vasari, on se le représente abondant en figures, riche d'effets pittoresques, avec quelque chose de la rudesse de style qui distingue les peintures de Piero della Francesca [1]. — Deux ans après (1474), Signorelli est à Città di Castello où il peint la Vierge assise entre St Paul et St Jérôme. Cette fresque, que l'air et l'humidité avaient compromise, a été détruite par le tremblement de terre de 1789. Là donc encore nous ne pouvons rien dire. — Mais en 1484 nous trouvons Luca installé à Pérouse, travaillant pour le compte de l'évêque Jacopo Vagnucci et peignant encore une Vierge, qui cette fois a été préservée et qui suffirait à elle seule pour nous renseigner complétement. Elle est assise et tient son Fils sur ses genoux. A sa droite sont St Jean-Baptiste et St Hercule ; à sa gauche, St Laurent et St Onufre. Sur la première marche du trône, un ange accorde son luth, tandis que dans le ciel voltigent deux petits archanges. La Vierge, enveloppée d'un ample manteau bleu rehaussé d'or, qui tombe en plis savants de la tête sur les épaules et jusque sur les jambes, a grande tournure et grand caractère. Elle n'est point humble, sa dignité même a quelque chose de hautain et de presque inaccessible.

1. V. Vasari, t. VI, p. 137. — Nous étudierons plus loin, en parlant de l'école romaine, les Vierges de Piero della Francesca.

Elle ne possède ni l'éternelle jeunesse, ni la virginité mystérieuse, ni l'idéale beauté. La gravité, l'austérité dominent tout en elle, tout, jusqu'à la bonté. Les souffrances de la vie ont passé sur ses traits, mais sans les flétrir et en leur imprimant, au contraire, cette grandeur morale, par laquelle la nature humaine se relève et monte à chaque instant jusqu'à Dieu. La tête tristement penchée sur son épaule droite, elle tient un livre et songe au mystère de notre rédemption. Tout incomplète qu'elle est encore, cette image de la Mère du Verbe porte avec une imposante autorité le sentiment de la noblesse humaine. Il n'en est pas de même de l'enfant Jésus. Il est loin d'être divin [1]. Il rappelle la nature dans ce qu'elle a d'exact et d'aride, et ce n'est pas un choix heureux dans la réalité. L'enfance, ainsi comprise, n'est pas comme l'aurore d'un beau jour, mais comme le nuage précurseur de la tempête. Quant aux saints, attentifs, émus, fervents, ils sacrifient également au besoin d'être vrais selon la nature la nécessité d'être beaux au point de vue de la grâce. Il n'est pas jusqu'aux anges eux-mêmes qui n'entrent avec une âpre volonté dans ce système d'exactitude à outrance. Mais la science, entre les mains d'un artiste comme Signorelli, garde dans sa rigueur une naïveté, une candeur, qui font tout pardonner, on pourrait presque dire tout aimer.

1. Il porte un lis de la main gauche, et sa main droite s'avance vers le livre que tient la Vierge.

— Ces impressions se retrouvent à peu près les mêmes dans les deux Vierges que Luca avait peintes pour Laurent de Médicis et qui sont maintenant à la galerie des Offices. Dans l'un de ces tableaux [1], Marie est assise sur un tertre de gazon et assiste Jésus qui essaye en chancelant ses premiers pas ; au fond, on voit des bergers qui ont fourni au peintre l'occasion de donner carrière à ses prédilections pour le nu. L'autre tableau [2] est une Sainte Famille, où Jésus, qui est déjà plus qu'un *Bambino*, se tient debout près de sa Mère, assise encore au milieu de la campagne, et se retourne vers S[t] Joseph, qui reconnaît dans son fils d'adoption le Verbe même de Dieu. Le même caractère de tristesse, de grandeur et d'austérité règne dans ces peintures, où le maître se montre toujours trop tourmenté, trop peu simple, trop soucieux surtout d'informations naturelles et pas assez des nécessités du beau. — La Madone de l'église paroissiale de Fojano [3], celle de l'église de la Trinité à Cortone [4], nous apporteront encore le même sentiment de tristesse et de sympathie. Toujours la science

1. N° 34 du catalogue.

2. N° 1291 du même catalogue.

3. La Vierge et l'enfant Jésus sont entourés d'anges et de saints agenouillés et en prière.

4. La Vierge est assise sur un trône. Sur les marches de ce trône sont assis eux-mêmes S[t] Augustin et S[t] Athanase. Les archanges Michel et Gabriel sont debout de chaque côté. Au-dessus de la Madone, le Père éternel, tenant dans ses bras son Fils crucifié, apparaît au milieu de la gloire céleste.

est grande dans ces ouvrages, et toujours la beauté manque, la beauté qui est la source de l'art et sa raison d'être, la beauté dont la Vierge surtout est le parfait modèle, la beauté sans laquelle la bonté même perd de sa puissance sur les cœurs. Voilà ce qu'a ignoré Luca Signorelli. Voilà pourquoi, malgré toute sa science, et bien qu'il ait vécu les vingt-trois premières années du XVIe siècle et qu'il ait survécu de trois ans à Raphaël, il reste encore parmi les *quattrocentisti*. Il est le précurseur qui a frayé la voie à Michel-Ange. Ses qualités se trouveront portées à leur suprême puissance par le Buonarotti, qui héritera aussi de quelques-unes de ses imperfections. Mais ce que je veux retenir de Signorelli, c'est son honnêteté, sa candeur et sa foi. Certes, s'il est un peintre de la Renaissance passionné de musculature, épris de réalité vivante, c'est lui; et s'il est en même temps un artiste qui ait moins obéi aux tyrannies de l'instinct, c'est encore lui. Ses œuvres en font foi, et sa vie est en parfait accord avec ses œuvres. Rien de plus droit, du commencement à la fin, que la longue carrière de cet homme de bien. « Ses mœurs étaient parfaites, dit Vasari; il était sincère et bon avec ses amis, doux et aimable avec tout le monde, toujours prêt à obliger, ne refusant rien à ses élèves [1]. » Voyez-le, après avoir consacré à la Vierge tant d'œuvres convaincues, revenir à elle une fois encore à l'âge de quatre-vingt-

1. Vasari, t. VI, p. 147.

deux ans, peindre sa dernière Madone pour la confrérie de San-Girolamo, et suivre la procession qui emporte son tableau de Cortone à Arezzo [1]... En présence de tels faits et devant de telles œuvres, de quel droit peut-on dire que la Renaissance n'était plus chrétienne ?

Je ne veux m'arrêter, ni aux élèves de Signorelli, Tommaso Bernabei et Turpino Zaccagna, ni au miniaturiste Attavante, ni aux gentilshommes arétins, Domenico Pecori et Matteo Lappoli, qui furent les disciples de don Bartolommeo, abbé de Saint-Clément[2]; ni aux Florentins Rocco Zoppo, Baccio Ubertino, Francesco Bacchiacca, formés à l'école de Pérugin ; ni à Niccolò Soggi, ni à Gerino da Pistoja, ni au Montevarchi, ni à Bastiano di San Gallo, ni à Vittorio di Ghiberti, ni aux deux Zacchia, etc... Beaucoup de charmantes Madones nous seraient fournies assurément par ces peintres, mais elles appartiennent à des ten-

1. Ce tableau fut payé en partie par messer Niccolò Gamurrini, auditeur de Rote, que l'on voit agenouillé et présenté à la Vierge par S[t] Nicolas, S[t] Donato, S[t] Étienne, S[t] Jérôme (nu). Le prophète David et deux autres prophètes se tiennent de chaque côté de la Madone. On vit longtemps cette peinture sur le maître-autel des religieuses de Santa-Croce. Ce couvent ayant été supprimé en 1849, la Vierge de Luca Signorelli fut donnée aux religieuses de Spirito-Santo, qui le placèrent sur le principal autel de leur église. Vasari, qui avait de huit à dix ans lors de la translation de cette Vierge, en parle encore avec une émotion toute personnelle vingt-cinq ans plus tard. (V. Vasari, t. VI, p. 144 et note 2 des commentateurs.)

2. Bartolommeo della Gatta était abbé de Saint-Clément, à Arezzo.

dances mixtes, sont en général sans originalité, et nous avons plus à apprendre des vrais *quattrocentisti* florentins, en tête desquels il faut citer maintenant le Ghirlandajo.

Domenico Ghirlandajo [1], orfévre incomparable et l'un des meilleurs peintres de son temps, doué de qualités rares et d'une prodigieuse abondance, naïf et savant, épris de son art et ferme dans sa croyance, toujours sage dans ses inventions, passionné pour la nature et lui communiquant sans cesse le souffle d'une vie supérieure, mettant son bonheur à reproduire de beaux corps à condition de montrer en eux de belles âmes, ne pouvait manquer de songer à la Vierge et d'entraîner vers elle ses contemporains. Quelques exemples vont suffire à donner la mesure de cette dévotion, où la réalité sans doute tient une grande place, mais où triomphe en même temps le sentiment de l'infini. — Jeune encore, Domenico est chargé de peindre un tableau d'autel pour l'église San-Giusto, près Florence, et il représente la Vierge entourée de quatre petits anges et glorieusement assise sur un trône. Elle tient l'enfant Jésus, qui de la main gauche porte le globe terrestre surmonté d'une croix, et de la main droite bénit le spectateur. D'un côté est debout l'archange St Michel, de l'autre l'archange Raphaël, tandis que devant sont agenouillés les évêques

1. Son vrai nom était Bigordi, et non Curradi. (V. la note 2 des éditeurs de Vasari, t. V, p. 65.)

S[t] Juste et S[t] Zanobie[1]. On trouve dans Vasari[2] la trace de l'admiration que ce tableau fit naître chez les contemporains du peintre ; et cette admiration, nous la ressentons encore au bout de quatre siècles, car elle est produite par quelque chose de profondément ému qui s'adresse à l'humanité tout entière. Là encore cependant la Vierge est vivante et réelle, c'est un portrait. Le peintre certainement a connu cette femme, peut-être il l'a aimée, mais elle entre avec tant de conscience, de recueillement, de sincérité, dans l'esprit de l'Évangile, qu'on ne lui peut garder rancune de se faire ainsi reconnaître. Sans doute elle n'a pas tout ce qu'on peut rêver, mais elle est vraie selon la nature, vraie aussi selon la foi, et c'est assez déjà pour qu'on la puisse aimer. L'enfant Jésus n'est pas plus divin que sa mère, mais on lui a si bien appris son rôle et il le dit avec tant de gentillesse, qu'il est difficile de lui en vouloir beaucoup de n'être pas le Fils de Dieu. Les archanges et les anges font, de leur côté, les plus louables efforts pour n'être que de purs esprits, et ils sont vraiment célestes par leur candeur et par leur naïveté. Les deux évêques enfin, vus de profil en sens inverse, sont d'un dessin rigoureux, ferme, encore un peu sec; mais leurs physionomies sont si nettement accentuées dans la direction de leur âme, qu'on ne peut se défendre de prier avec

1. Ce tableau resta jusqu'en 1857 dans l'église della Calza. Il est maintenant dans la galerie des Offices, sous le n° 1295.

2. Vasari, t. V, p. 69.

eux. Cette peinture accuse en outre, par la sobriété des moyens, un pas nouveau vers la simplicité, c'est-à-dire vers la perfection. L'or est sévèrement banni et les seules ressources du dessin et de la couleur sont mises en œuvre pour arriver à l'effet final, qui, loin d'y perdre, gagne une entière unité d'impression. Les draperies, les broderies, les armures qui couvrent les personnages, les marbres, les tapis, les feuillages, les fruits, les fleurs, qui forment les accessoires, tout cela se réunit, se mêle, se fond dans une même harmonie et comme dans une commune action de grâces. — Que n'avons-nous, pour compléter nos informations, la Vierge dont Domenico Ghirlandajo avait orné le tombeau de Francesca Tornabuoni, dans l'église de la Minerve, à Rome[1] ! — Que n'avons-nous aussi dans leur entier les fresques de Santa-Maria-Novella[2] ! — A défaut de ces monuments, nous possédons, il est vrai, la Vierge de la chapelle du Palais-Vieux, et l'admirable mosaïque exécutée au-dessus de la porte de Santa-Maria-dei-Fiori[3]. — La Vierge de la National Gallery, assise entre deux anges et tenant sur ses genoux l'enfant Jésus, qui lui envoie de tendres baisers, suffit aussi pour nous renseigner. — N'aurions-nous enfin

1. Cette peinture n'existe plus.

2. Ces fresques, celle de la Madone surtout, ont presque disparu. Les galeries royales de Berlin et de Munich se sont enrichies des fragments en détrempe provenant du tableau d'ensemble qui décorait le fond du chœur de cette église.

3. Domenico Ghirlandajo fut excellent mosaïste.

que la Madone de l'Académie des beaux-arts, à Florence, nous devrions encore mettre Domenico Ghirlandajo parmi les *quattrocentisti* qui ont été le plus vivement touchés en présence de l'éternelle contemplation. Là, en effet, la Vierge est dignement glorifiée dans sa maternité divine. Assise sur un trône, elle n'en est que plus humble. L'arrangement des cheveux et du voile est chaste sans rien cacher de la beauté, et ajoute même un charme de plus à l'agrément du visage. Les draperies sont simples et bien ordonnées, mais les mains et les pieds sont faibles encore. L'enfant Jésus, qui bénit l'assistance, est d'une ravissante poésie; il y a cette fois dans son regard quelque chose de supérieur à l'homme. Ceux qui viennent à lui, dans cette peinture, sont St Jean-Baptiste et Ste Marie-Madeleine debout à gauche, St François d'Assise et Ste Catherine d'Alexandrie debout à droite, St Cosme et St Damien agenouillés en avant. Ces deux derniers sont certainement des portraits, et afin qu'on ne puisse douter de leur ressemblance, ils se retournent complaisamment vers le spectateur. Cependant ils sont là comme ils doivent être, et s'ils se faisaient reconnaître de leurs contemporains, c'était pour les conduire plus sûrement avec eux jusqu'aux pieds de la Vierge et de l'enfant Jésus. Chaque membre de la famille humaine, admis au foyer de la famille céleste, se transfigure ainsi pour l'éternité. La nature, interprétée par de tels maîtres et vue ainsi sous la lumière du Christ, redevient jeune, pure, belle, aimante, heureuse comme

aux premiers jours de la création. Domenico Ghirlandajo fut chrétien sincère, et si sa vie tout entière n'en faisait foi, on n'en pourrait douter devant ses Vierges.

Domenico Ghirlandajo, bien qu'il n'ait vécu que quarante-neuf ans (1449-1498), avait fait école à Florence. Michel-Ange bientôt nous dira ce qu'il prit dans cette école. Sans nous attarder devant les peintures de Davide et de Benedetto Ghirlandaji, frères de Domenico, non plus que devant celles de ses élèves. Bastiano Mainardi, Niccolò Cieco, Jacopo del Tedesco, l'Indaco, Baldino Baldinelli, etc., considérons, dans les Madones de Filippino Lippi, des œuvres de premier ordre, bonnes à mettre immédiatement à côté des Vierges dont la grandeur et la poésie sont hors de proportion avec toutes les autres. Filippino Lippi est, en effet, parmi les *quattrocentisti* florentins, le plus immédiat et le plus utile à consulter des précurseurs de Raphaël. — A en croire Vasari, il avait vingt ans à peine, en 1480, quand, sur la demande de Francesco del Pugliese, il peignit la Vision de St Bernard pour l'église de la Badia, à Florence. St Bernard est assis au milieu des rochers devant un appui rustique qui porte son manuscrit; il est en train d'écrire un de ses traités sur la Vierge, quand celle-ci apparaît pour se révéler directement à lui. Les anges, au nombre de quatre, complètent cette apparition; tandis que, derrière le saint, les Vices, sous forme de démons, s'agitent dans une vaine impuissance. Au fond, sur les sommets

qui dominent la *vallée d'absinthe*[1], s'élève le monastère de Clairvaux, devant lequel on aperçoit des moines en prière. A droite enfin, sur le premier plan, le donateur, vu à mi-corps et les mains jointes, est témoin du prodige et partage l'extase du saint. Tout cela est d'une rare ferveur et d'une belle ordonnance pittoresque. St Bernard, amaigri par les austérités, est déjà presque comme un pur esprit. La Vierge, vue de profil à droite, svelte, élégante, élancée, un peu maigre aussi, est une vision sous les traits de la vie réelle. Filippino, dit-on, aurait pris pour modèle la femme même du donateur. Il y a, en effet, dans cette figure un vif accent personnel qui permet de reconnaître un portrait, mais le sentiment religieux domine à tel point qu'il excuse tout et fait oublier toute réalité vivante. Cette Vierge, avec ses cheveux d'or qui tombent le long de ses joues, glisse au milieu des anges et s'avance avec calme, dans sa longue robe rouge et dans son manteau bleu, comme une ombre bienfaisante. Le geste de ses mains est aussi chaste et doux que son visage est bon. Et quelle piété dans les anges, quelle ardeur dans leurs prières, quelle sainteté dans leurs yeux, quelle naïveté dans leur foi! Il est difficile de rêver mieux au point de vue de l'esprit, et ce sont là encore cependant des créatures mortelles, les propres enfants de Francesco del Pugliese[2]. — Le même na-

1. C'est ainsi que s'appelait le désert où St Bernard avait fondé son abbaye.

2. V. Cinelli et Puccinelli, *Cronica della Badia Fiorentina*.

turalisme et la même religion se retrouvent dans la Vierge glorieuse que Filippino exécuta, en 1485, pour la salle degli Otto di Pratica, dans le palais de la Seigneurie, à Florence [1]. La Mère du Verbe est assise sur un trône et tient un livre que veut prendre l'enfant Jésus. Deux archanges suspendent dans les airs une couronne d'or au-dessus de la tête de Marie, et font pleuvoir sur elle les fleurs du Paradis. S[t] Victor et S[t] Jean-Baptiste, S[t] Bernard et S[t] Zanobie, en adoration devant le groupe divin, interviennent en qualité de patrons du peuple florentin, représenté lui-même par ses armes (une croix de gueule sur champ d'argent), peintes au sommet de cette scène mystique. Mais ce tableau, admirable à beaucoup d'égards, laisse à désirer du côté de la jeunesse et de la beauté de la Vierge. — Il n'en est point ainsi de la Madone peinte pour Tanai de' Nerli, dans l'église San-Spirito. La Vierge, cette fois, avec ses longs cheveux dénoués sur son cou, est vraiment vierge, très-impersonnelle, et d'une réelle beauté sous le voile d'une mélancolie profonde. Assise encore sur un trône, au milieu du tableau, elle tient pieusement son Fils entre ses bras, et montre, dans sa gloire, autant d'humilité que de dignité. Le petit S[t] Jean-Baptiste, agenouillé devant le groupe divin, porte une croix de roseau dont l'enfant Jésus se saisit. Voilà un

1. V. ce tableau à la galerie des Offices, n° 1268. On y lit : ANNO SALVTIS MCCCCLXXXV. DIE XX. FEBRVARI.

des motifs sur lesquels Raphaël reviendra bientôt et à plusieurs reprises, en lui imprimant la grâce et l'harmonie parfaites dont les germes sont ici. De chaque côté du symbole vivant de notre rédemption, le monde et l'Église sont représentés, d'un côté par le donateur et par St Martin, de l'autre côté par la donatrice et par Ste Catherine d'Alexandrie[1]. Au fond, Borgo San Frediano commande les défilés d'une fraîche campagne, dans laquelle on aperçoit Tanai de' Nerli qui descend de cheval pour embrasser sa petite fille, que lui amène un serviteur. Il y a dans cette scène quelque chose de tendre et de familier qui se mêle à la dévotion et la rend plus humaine. Les affections terrestres, ainsi confondues avec les aspirations divines, s'ennoblissent, deviennent saintes, et passent dans l'ordre des choses éternelles. Cette peinture, exquise et d'une poésie ravissante, est un vrai chef-d'œuvre. Certaines parties, notamment le petit St Jean, sont dignes des plus grands maîtres[2]. — Il en est de même de la Vierge de Prato[3]. Elle est debout, devant un siége orné de sphinx sur lequel sont posés deux livres, et porte dans ses bras l'enfant Jésus. Deux petits anges, accompa-

1. Le donateur et la donatrice sont agenouillés, les saints sont debout.

2. On regrette de ne pas voir un pareil tableau dans la galerie des Offices, dont il serait un des plus précieux trésors; tandis qu'à San-Spirito il est presque invisible au-dessus d'un autel, et compromis en outre par les exigences du culte.

3. Cette Vierge est peinte à fresque sur le mur extérieur d'une maison de la rue Santa-Margherita, à Prato.

gnés d'un chœur de séraphins, soutiennent une couronne au-dessus de la tête de Marie. Sur les saillies latérales du mur sont, d'un côté S[t] Antoine abbé et S[te] Marguerite, de l'autre côté S[t] Étienne et S[te] Catherine d'Alexandrie. Cette fresque, malgré les altérations qu'elle a subies, est d'une grande beauté de lignes et d'une ravissante fraîcheur de tons. L'enfant Jésus, qui bénit les saints de gauche et regarde en même temps les saints de droite, est aussi naïf dans son geste que rempli de bonté dans ses traits[1]. Il est peu de tableaux qui soient meilleurs à contempler et qui laissent dans l'âme une plus douce impression. Ce n'est point encore la perfection, mais on sent que la Renaissance l'entreverra bientôt. La voie est préparée, les obstables sont aplanis, le peintre par excellence de la Vierge ne tardera point à paraître.

Raffaellino del Garbo (1466-1524), élève de Filippino Lippi, moins robuste et moins grand que son maître vis-à-vis de la nature, fut instinctivement plus porté du côté de la grâce, et par ce côté nous incline aussi notablement vers Raphaël. Malheureusement Raffaellino n'était point trempé pour la lutte.

1. Cette fresque est gravée dans l'opuscule de Baldanzi, intitulé : *Una pittura di Filippino Lippi, in Prato.* Prato, Giachetti, 1840, in-8°. — Nous pourrions citer encore en faveur de Filippino Lippi : la Vierge de la chapelle de' Ruccellai à San-Brancazio, transportée au palais Ruccellai ; la Vierge du musée de Berlin (n° 82 du catalogue du D[r] Waagen) ; etc.

Aux prises avec la misère, il perdit courage et le génie l'abandonna. « Merveilleux en ses débuts, il fut médiocre ensuite et finit par être nul[1]. » Je ne veux regarder que la seule Madone du musée de Berlin, parce qu'elle est d'une beauté pénétrante. L'enfant Jésus s'est endormi entre les bras de sa Mère, qui le presse sur son sein avec une prodigieuse tendresse. Deux archanges, dont l'un joue de la lyre et l'autre du chalumeau, bercent des plus douces mélodies le sommeil de leur Dieu. Au fond se voit un paysage enchanteur, dans lequel tout paraît également se recueillir et prier. L'idée est charmante et très-heureusement exprimée. La Vierge est admirable[2]. Une tristesse immense est répandue sur ses traits et n'altère en rien leur beauté. L'éloquence de ce pâle visage, sur lequel les plus cruelles angoisses semblent promener leur ombre, est navrante et sublime. L'enfant Jésus, par opposition, sourit aux rêves enchantés que lui verse la musique des anges... Le nom de Raffaellino s'adapte parfaitement à cette suave peinture. On prévoit Raphaël, et sous la main timide de ce maladif adolescent, on sent déjà l'étreinte de la main plus délicate encore, mais vaillante et ferme du divin jeune homme[3].

1. Vasari, t. VII, p. 191.

2. De sa main droite elle tient un livre, et sur ce livre l'enfant Jésus pose son pied droit.

3. La Vierge de Raffaellino del Garbo, à la galerie des Offices (n° 35), est charmante aussi, mais d'une grâce un peu molle déjà.

Nous voici arrivés au faîte de la renaissance florentine, et nous allons être en présence des plus grands hommes que l'on puisse nommer dans le domaine de l'art. Alors apparaît au ciel de l'Italie comme une constellation formée de cinq étoiles. Léonard de Vinci et Michel-Ange représentent Florence dans ce lumineux concert. Par leur naissance comme par leur éducation ils tiennent au XVe siècle, tandis que leurs œuvres, comme celles de Raphaël, de Corrège et de Titien, marquent d'une impérissable gloire le commencement du XVIe. Il faut à côté d'eux nommer aussi, bien qu'à de moindres hauteurs, Fra Bartolommeo et André del Sarte. Quel degré de beauté, quelle importance relative ont les Vierges de ces différents maîtres?... Notons ce trait commun, qu'elles appartiennent toutes à ce qu'on peut appeler l'art moderne. Toutes en effet mettent une égale résolution à proclamer la conquête définitive des droits pour lesquels la Renaissance luttait depuis deux siècles. Jusque-là l'antagonisme entre le moyen âge et l'esprit nouveau durait encore, dès lors le triomphe est assuré. Désormais la science a définitivement sa place à côté du dogme, et la tradition des siècles, suspen-

C'est une peinture infiniment moins élevée comme style et beaucoup moins ferme comme exécution que la peinture du musée de Berlin. La Vierge est assise au milieu d'un paysage. L'enfant Jésus, debout devant elle, bénit le petit St Jean-Baptiste, qui s'avance vers lui avec sa nébride remplie de fleurs. La Vierge du musée de Berlin révèle un précurseur de Raphaël, la Vierge des Offices trahit un de ses imitateurs.

due depuis plus de mille ans, reprend son cours. Or le fait considérable qui décida en faveur du progrès fut l'apparition de Savonarole au foyer même de la Renaissance et l'anéantissement presque instantané de son rêve. Gardons-nous de médire de ce généreux esprit, mais ne fermons pas les yeux sur ce qu'il eut d'étroit et d'intolérant. N'oublions pas que, s'il eût prévalu, l'Italie, et le monde peut-être avec elle, fussent retombés en pleine théocratie, en plein moyen âge, et que tout le travail du XIVe et du XVe siècle eût été perdu. Savonarole, en répudiant l'antiquité, dénonçait la Renaissance. En livrant aux flammes les monuments classiques, il mettait à néant les éléments dont l'art avait vécu, grâce auxquels il avait grandi, et qui allaient le faire vivre et grandir encore. Cependant tout ce qu'il y eut de vraiment noble parmi les artistes florentins fut subjugué par cette puissante parole, dont, à une distance de trois cent soixante-dix ans, l'honnête homme a peine encore à se défendre. Le joyeux peuple de Florence courut étourdiment vers la République de Jésus-Christ, et ne vit pas que, pour échapper à la tyrannie des Médicis, il se courbait sous un despotisme mille fois plus intolérable. Mais bientôt retrouvant son instinct, sans reprendre pour cela sa raison, il renversa son idole, et brûla avec frénésie ce qu'il avait adoré avec enthousiasme. Savonarole y gagna le martyre. Ce qu'il y avait eu de coupable dans son entreprise resta dans les cendres de son bûcher, ce qu'il y avait de pur dans ses intentions

demeura seul et fut presque divinisé. Ses amis le vénérèrent à l'égal d'un saint, et, en même temps que sa mort leur laissait de nouveau le champ libre et leur ouvrait la voie qui les devait conduire à de nouvelles conquêtes, sa mémoire fut pour eux un palladium qui les préserva des entraînements coupables. La pensée du réformateur ne fut donc point perdue. En permettant à l'art, par son impuissance même, de poursuivre sa marche progressive et ascensionnelle, elle le rappela sans cesse à la dignité de sa vocation. Elle fut un avertissement salutaire, sans avoir eu le temps d'être un arrêt fatal, et si elle ne sauva pas les peintres de tout excès blâmable, elle les mit dans une direction où les suprêmes élans de l'âme humaine purent trouver leurs formes les plus hautes.

Léonard de Vinci, tout étranger qu'il soit resté à la révolution provoquée par Savonarole, n'en manifeste pas moins avec intensité dans ses Vierges ce mouvement intérieur qui permit à la renaissance italienne de proclamer l'avénement du monde moderne. Dieu fit de cet homme le plus intelligent, le plus beau, le plus fort de ses contemporains[1]. Le besoin de connaître fut sa passion dominante et laissa dans sa vie peu de place au patriotisme. Dans ses œuvres, en général, la science domine l'émotion, l'esprit tient

1. V. M. Libri, *Histoire des sciences mathématiques en Italie, depuis la renaissance des lettres jusqu'à la fin du* XVIIe *siècle*

plus de place que le cœur; on sent l'activité sans mesure d'un génie souverainement doué, qui cherche, fouille, creuse, découvre incessamment sans arriver jamais à se satisfaire. De là le charme, l'attrait, la fascination de ses Vierges ; de là aussi leur manque de simplicité, leur caractère impénétrable, et l'état de méfiance où l'on est devant elles. Né en 1452[1], Léonard fut élève de Verrocchio, et dans cette école sculpturale autant que pittoresque, il introduisit la connaissance des lois physiologiques qui président à l'expression. Il prit, au nom de la peinture, possession d'une science nouvelle, la physiologie des passions, et se rendit maître des effets produits sur nos organes par les affections de l'âme humaine. Enfin, par une perception claire et intelligente de tout ce qui concerne le mouvement de la lumière et des ombres, il parvint à emprisonner le contour dans le modelé, c'est-à-dire la forme extérieure dans la forme intérieure. Malgré de si importantes conquêtes, la faveur publique ne vint pas à lui. Il avait exécuté cependant, dès l'âge de seize ans (1468), dans un des tableaux de son maître[2], un ange tellement beau, dit la légende, que Verrocchio avait renoncé dès lors à la peinture[3]. Bientôt après

(1840).—V. aussi l'*Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci...* par J.-B. Venturi. Paris, an v (1797).

1. Au château de Vinci, dans le val d'Arno. Léonard était fils naturel de Ser Piero d'Antonio, notaire de la seigneurie de Florence.

2. Le Baptême du Christ, actuellement dans la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Florence.

3. V. Vasari, *Vie de Léonard de Vinci.*

avaient paru l'Adam et Ève [1], la Nativité du Sauveur [2], l'Adoration des Mages [3], et ces tentatives d'une conception nouvelle de l'art avaient trouvé les Florentins indifférents. En 1483, Léonard, fatigué de cette obscurité, quitte la Toscane et vient s'établir à Milan, près de Louis Sforza. Il y reste jusqu'en 1499, demeure par conséquent étranger aux agitations qui passionnèrent sa patrie de 1494 à 1498; et, en 1496, à l'heure même où ses compatriotes acclamaient Savonarole, il peint la Cène du couvent des Grâces, laissant ainsi ailleurs qu'à Florence la plus belle peinture de la renaissance florentine [4]. En 1500, il quitte le Milanais et revient en Toscane. Malgré le bon accueil qu'il y reçoit, il passe en 1502 au service de César Borgia [5]. En 1504, il veut se mesurer avec Michel-Ange et peint le carton de la Bataille d'Anghiari. En 1506, il se met à la solde de Louis XII. De 1507 à 1513, il se partage entre Milan et Florence. En 1514, il va à Rome avec Julien de Médicis, frère de Léon X [6]. En

1. Ce tableau est perdu. Du temps de Vasari, le carton appartenait à Ottaviano Medici.

2. Ce tableau est également perdu.

3. Ce tableau, qui n'est que préparé, est dans la galerie des Offices. M. É. Galichon, à Paris, en possède un très-beau dessin dans sa collection.

4. Ce fut à Milan, de 1483 à 1489, que Léonard fit les portraits de Lucrezia Crivelli et de Cecilia Gallerani, maîtresses de Louis le More.

5. Avec le titre d'ingénieur général du duc de Valentinois.

6. Giovanni Beltraffio, Francesco Melzi, Salai et Lorenzo Lotto l'accompagnèrent dans ce voyage.

1515, il accourt se mettre aux ordres de François Ier, qui vient de s'emparer du Milanais. Enfin il arrive en France en 1516, et meurt au château de Cloux, près d'Amboise, le 2 mai 1519.

Pendant cette vie errante, soucieuse, tourmentée, étonnamment féconde néanmoins, où manquent le relief du caractère et l'unité d'une passion dominante, Léonard ne cesse de songer à la Vierge ; mais en s'approchant de cette source d'inspiration il n'y apporte pas un cœur assez simple, et par d'indignes complaisances il en trouble quelquefois la limpidité. Ainsi, après avoir fait à deux reprises différentes le portrait de la maîtresse de Louis le More, Cecilia Gallerani, il ose asseoir l'enfant Jésus sur les genoux de cette femme, et mettre au bas du tableau ces deux vers :

> Per Cecilia qual te orna, lauda e adora
> El tuo unico figliolo, o beata Vergine et ora[1].

Léonard prit aussi pour type de ses Ste Catherine la plus célèbre beauté de Milan, Caterina di San Celso, musicienne, poëte, danseuse, qui captiva Louis XII dans un banquet célèbre chez Antonio Pallaviccini, et qui réunit, en pleine Renaissance, toutes les qualités que la Grèce antique demandait à ses courtisanes[2].

1. L'Amoretti, qui avait vu cette Madone à Milan, certifie cette ressemblance. L'enfant Jésus bénissait une rose.

2. Une des Ste Catherine soi-disant de Léonard est entre deux anges et appartient à la galerie de Copenhague; il est probable que

Que l'artiste véritablement épris veuille, à la lueur d'une flamme divine, épurer l'objet de son amour, soit; mais que dire de l'homme qui, froidement, servilement, sans passion, se prête à de tels accommodements?... Interrogeons toutefois sans parti pris les Vierges de Léonard. A en croire les catalogues, elles sont en grand nombre [1]; mais la plupart sont douteuses, et parmi les plus authentiques plusieurs sont perdues. Prenons seulement les quelques exemplaires qui nous semblent irrécusables.

La Vierge aux Rochers est une œuvre toscane, antérieure sans doute au départ du Vinci pour Milan [2]. Quoique très-personnelle à Léonard, elle décèle encore certaines habitudes particulières aux *quattrocentisti* florentins, certains traits caractéristiques de l'école de Verrocchio. Elle nous transporte dans une grotte formée de rochers et de stalactites, tapissée de feuillages et de fleurs, avec des échappées de vue sur des horizons lointains, lumineux, fantastiques, où les eaux, les glaciers, les montagnes s'accordent en de divins concerts. C'est dans cette retraite enchantée, silencieuse, que s'abrite le mystère de l'amour. Le Verbe, assis à terre et soutenu par un ange, bénit le petit S[t] Jean-

c'est Luini qui l'a peinte. — Lépicié, dans son *Catalogue de la collection du Roi,* en indique une encore, couronnée de jasmin.

1. V. le catalogue de l'Œuvre de Léonard de Vinci, par M. Rigollot.

2. Ce tableau, qui se trouve au musée du Louvre, est fort endommagé.

Baptiste, et cette alliance de Dieu avec l'homme, la Vierge la consacre en lui dévouant son Fils. La Mère de Jésus est agenouillée au milieu du tableau. Ses longs cheveux ondés sont dénoués le long de ses joues et tombent sur ses épaules. De la main gauche elle implore l'enfant Jésus, et de la droite attire à elle le précurseur. Sa tête est doucement penchée vers S[t] Jean, et ses yeux sont abaissés sur lui avec bonté. Le sourire énigmatique, qui est la marque générale des femmes peintes par Léonard à partir de son arrivée à Milan (1483), ne se trouve pas sur ce visage. Les traits, moins cherchés, moins profondément fouillés, moins beaux de relief, sont plus simples, plus émus, plus religieux que ceux des Vierges habituellement peintes par le Vinci. Les plis de la robe et du manteau sont aussi plus minutieux, plus cassés, plus classiques au point de vue de l'école. Le petit S[t] Jean surtout demeure dans la tradition du Verrocchio, et accuse un naturalisme qui n'a point encore été entièrement transformé par un génie nouveau. Quant à l'ange et à l'enfant Jésus, en gardant aussi une franchise d'expression toute florentine, ils prennent en même temps un caractère singulier de noblesse et de beauté qui déjà ne ressort plus que de l'inspiration souveraine de la plus admirable poésie. Voilà donc une création presque nouvelle, qui conserve de fortes attaches à la tradition du XV[e] siècle [1]... Voici maintenant

1. Ce tableau, nous l'avons dit, a beaucoup souffert. On a longue-

une œuvre tout à fait inattendue, devant aquelle aucun retour vers le passé n'est plus possible.

Léonard, étant à Milan, peignit la Vierge assise sur les genoux de Ste Anne et se penchant vers l'enfant Jésus, qui joue devant elle avec un agneau. Ce tableau ne fut pas achevé complétement[1]. La Ste Anne, assise elle-même au milieu de la campagne, est plus grande que nature, et moralement grandiose. Elle est vue de face, ses yeux sont abaissés sur le *Bambino*, qu'elle regarde en souriant; ses cheveux sont tressés en nattes et arrangés en couronne; le voile, jeté sur la tête, tombe sur les épaules; le cou est nu, il est, ainsi que la face, chargé d'ombres, à travers lesquelles filtre la lumière; la main gauche est fièrement posée sur la hanche; la robe est vert foncé sur les jambes et violette sur les bras. Tout est robuste dans cette figure, tout est énigme dans

ment écrit pour ou contre son authenticité. Le Dr Waagen, s'autorisant d'une exécution un peu tendue dans certaines parties, n'a vu là que la copie d'une œuvre originale dont parle Lomazzo (p. 171 et 212), et qui aurait été peinte pour la chapelle de la Conception dans l'église des Franciscains de Milan. Cette peinture, vendue pour 30 ducats au peintre Hamilton, en 1796, aurait été acquise ensuite par le comte de Suffolk. Deux anges accompagnaient de chaque côté le tableau; ils ont passé, dit-on, dans la galerie du duc Melzi... Nous ne souscrivons pas du tout à cet arrêt. Nous voyons dans le tableau du Louvre une œuvre originale et d'époque purement florentine, nullement milanaise. On trouve d'admirables dessins exécutés en vue de cette Vierge, un entre autres à Chatsworth, chez le duc de Devonshire.

1. Après bien des pérégrinations, il est entré aussi au musée du Louvre. Le carton serait en Westphalie, dans la maison Plattemberg.

cette beauté. Posée sur ce piédestal, la Vierge, avec son beau corps et ses épaules nues, sa tête lumineuse et tendue en avant, ses yeux mystérieux et doux, sa bouche souriante et pourtant mélancolique, ses cheveux bruns ondés le long des joues et tombant en boucles derrière le cou, sa manche de gaze qui dessine un beau bras, sa robe rose à lumières jaunes et son manteau bleu qui laissent voir les pieds nus, est d'une irrésistible séduction. L'enfant Jésus est également beau. Il veut enjamber l'agneau, dont il tient les deux oreilles, et se retourne avec enjouement vers sa Mère. Tout est puissant et tout est bizarre dans ce tableau. On en cherche le sens et on ne le trouve pas. Dans ces femmes, jeunes toutes deux, belles l'une et l'autre, je ne puis reconnaître ni Marie ni Ste Anne. La tendresse qu'elles expriment est profonde, cela est vrai; mais elle manque d'austérité dans la mère de la Vierge, et d'humilité dans la Mère de Jésus. Non, ce n'est point là la Vierge. Ce corps ondoyant et souple, cette épaule nue, ce sein palpitant, ces traits charmants et individuels, toute cette séduction féminine, ne répondent pas à ce que nous rêvons en un pareil sujet. Pourquoi aussi cette familiarité, cette absence de dignité dans la pose et dans le maintien? Devant cette délicieuse peinture, devant cette impénétrable profondeur, je me sens ébloui, fasciné, je ne suis pas ému. Ces traits, modelés à ravir et mobiles comme l'onde, la pensée s'y prend avec passion et ne peut parvenir à s'y arrêter. On est en présence du sphinx; plus on approche, plus on veut

approfondir, plus l'obscurité grandit, plus l'énigme devient impénétrable. Les premiers plans, sur lesquels se détachent ces trois figures, sont solides, palpables pour ainsi dire, et tous les éléments en sont réels. Le fond, au contraire, est tout idéal et comme intangible; les idées éternelles s'y meuvent en liberté, et c'est la partie vraiment mystique du tableau. Les visions fantastiques se succèdent et s'étagent à travers un horizon sans fin; les glaciers découpés en aiguilles surgissent du fond des lacs et lancent leurs flèches étincelantes dans les insondables profondeurs du ciel bleu. Il y a là comme un air divin, trop subtil pour nos sens, et que notre âme respire en s'imprégnant d'une surnaturelle émotion [1]. Dans cette tentative audacieuse vers la Vierge, Léonard, comme peintre, avait fait un chef-d'œuvre et cependant n'était point satisfait. Les beautés qui nous ravissent ne trouvèrent point grâce devant lui. Ne pouvant réaliser complétement son rêve, il y renonça, et ne voulut pas achever son tableau.

Peu de temps après, le Vinci retourna à Florence. Les frères Servites venaient de commander à Filippino Lippi le tableau du maître-autel de l'Annunziata, et Léonard regretta de n'avoir point été chargé de cet ouvrage. Filippino le lui abandonna aussitôt, et « le Vinci vint s'installer chez les bons frères, qui l'héber-

1. Ce tableau a été plusieurs fois répété autour de Léonard. Rappelons surtout le bel exemplaire qu'en fit Cesare da Sesto, et que possède le musée de Madrid. Le tableau de l'église San-Celso, à Milan, est de Salaino.

gèrent et le défrayèrent de tout[1]. » Il reprit alors son idée du tableau de S[t] Anne, demeura, selon son habitude, longtemps plongé dans ses réflexions, et mûrit sa pensée sans s'inquiéter de l'impatience de ses hôtes. Il fit enfin son carton, le termina à l'égal d'un tableau, et l'exposa pendant plusieurs jours à l'admiration des artistes et du peuple tout entier[2]. Ce dessin est une merveille. La suavité, la noblesse et la beauté des lignes, l'agrément, la finesse et l'animation des têtes, y sont extraordinaires. La Vierge, cette fois, n'est plus sur les genoux de S[te] Anne, elle est assise à ses côtés sur le premier plan, et tient l'enfant Jésus, qui veut s'élancer des bras de sa Mère pour bénir le petit S[t] Jean-Baptiste agenouillé devant lui[3]. S[te] Anne, également assise, s'efface discrètement derrière la Mère du Verbe, montre le ciel en regardant Marie, et fait comprendre ainsi qu'elle est dans le secret de Dieu. Enfin la relation des deux enfants, l'un paraissant, comme un trait de lumière, sortir du sein de la Vierge pour éclairer l'autre qui s'incline sous le rayon divin, ne laisse plus l'ombre de doute dans l'esprit du spectateur. L'agencement des lignes, l'ordonnance des draperies, le goût des coiffures, sont d'une exquise élégance. La tête de S[te] Anne, reléguée dans l'ombre, est brillante encore de beauté, de jeunesse et d'inspira-

1. Vasari, t. VII, p. 29.

2. Ce carton est maintenant à l'Académie des beaux-arts de Londres.

3. Près du petit S[t] Jean on voit encore un agneau.

tion. Le visage de la Vierge est en pleine lumière et délicieusement ému ; les traits sont plus humbles, plus simples, plus limpides qu'on ne les voit d'ordinaire sous le crayon de Léonard. Est-ce bien là tout à fait la Vierge? Je n'oserais le dire encore, mais devant tant de beauté on est sur le point d'être désarmé. Les enfants enfin sont voisins de la perfection. Il est difficile de rendre mieux la bonté suprême dans l'enfant Jésus, l'adoration dans le petit S[t] Jean. Léonard, en s'aventurant dans des voies nouvelles et en dehors de tout sentier battu, s'est approché très-près de la vérité morale, qu'il poursuivait sans cesse sans la pouvoir atteindre jamais. Raphaël empruntera quelque chose à de tels chefs-d'œuvre ; à certains égards, il restera peut-être en deçà du côté de la science, mais il ira bien au delà par la simplicité, par la grâce.

Parmi les autres Vierges de Léonard, nous ne connaissons que par ouï-dire la Madone qui appartenait au pape Clément VII. Vasari, en parlant de ce tableau, dit seulement : « On y admire une carafe pleine d'eau, contenant des fleurs couvertes de rosée, qui semblent plus vivantes et plus vraies que la nature[1]. » De la Vierge elle-même, pas un mot. Tout est là cependant. Si Vasari se tait sur ce point essentiel, serait-ce que l'accessoire lui aurait donné le change sur le principal? Léonard était un grand magicien, il avait résolu tous les problèmes relatifs à l'imitation ; mais devant

1. Vasari, t. VII, p. 17.

la Vierge, la science et le génie même ne suffisent pas. Nous ne savons rien non plus de la Vierge que le Vinci avait peinte pour Turini da Pescia, dataire de Léon X. Enfin parmi les tableaux de Madones que la plupart des galeries de l'Europe possèdent sous le nom de Léonard, je n'en vois guère qui soient absolument à l'abri du soupçon. Les Saintes Familles du musée de Madrid [1] et de la galerie de lord Munsch [2] paraissent être de la main de Luini. Celle de la galerie de l'Ermitage est plus difficile encore à définir [3]. Il n'est pas jusqu'à la Vierge du palais Litta qui ne nous force à douter aussi. Dans cette peinture, en effet, la surprenante beauté de l'enfant ne parvient pas à nous rassurer entièrement sur le caractère étrange de l'expression de la mère [4]. Plus nous ajouterions à cette nomenclature, plus nous nous éloignerions de Léonard.

Mais le Vinci, qui avait laissé à Florence et à Milan des témoignages non douteux de ses senti-

1. Ce tableau comprend la Vierge, l'enfant Jésus, S[t] Joseph et le petit S[t] Jean-Baptiste.

2. Ce tableau, connu sous le nom de la Sainte Famille au bas-relief, renferme la Vierge, l'enfant Jésus, le petit S[t] Jean-Baptiste, S[t] Joseph et S[t] Zacharie.

3. Ce tableau montre S[t] Joseph et S[te] Catherine d'Alexandrie, en compagnie de la Vierge et de l'enfant Jésus. Les visages ont une expression forcée, un rire presque vulgaire, qui s'éloigne très-sensiblement de la mystérieuse beauté des œuvres de Léonard.

4. Cette Vierge appartient maintenant aussi à la galerie de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg. On a prononcé devant elle le nom de Bernardo Zenale.

ments pour la Vierge, a peint à Rome aussi une Vierge, la seule fresque peut-être qu'il ait faite de sa vie. En 1514, il était venu à Rome et avait habité pendant quelques mois chez les moines Hiéronymites, dans le lieu même où, quatre-vingts ans plus tard, Tasse devait mourir. Du cloître de Saint-Onufre, situé sur les hauteurs du Janicule, son regard embrassait la ville, les ruines, la campagne noyée de lumière et les horizons lointains qui la couronnent. Ce spectacle grandiose, vu de l'humble asile où tout est silencieux, avait ravi son âme. Aussi voulut-il, par reconnaissance pour cette admirable retraite, représenter, sur le cintre de la porte extérieure, le supérieur du couvent agenouillé devant la Vierge et devant l'enfant Jésus[1]. Sur un fond simulant une mosaïque d'or, on voit Marie assise, tenant de la main gauche une fleur et soutenant de la main droite, par une ceinture légère, l'Enfant divin, qui se penche pour bénir le bon religieux. Rien de plus élémentaire et de plus conforme à la tradition des anciens temps, rien en même temps de plus original, de plus imprévu, de plus nouveau. Léonard a trouvé le secret d'avoir dans une fresque la même harmonie de tons, sinon même une harmonie plus suave que dans une peinture à l'huile. Rien de

1. Cette fresque fut originairement peinte au-dessus de la porte du couvent, comme celle du Dominiquin, que l'on voit encore au-dessus de la porte de l'église. On a transporté plus tard la peinture de Léonard dans l'intérieur du cloître, au fond d'un corridor du premier étage, et le peintre Palmaroli a été chargé de la restaurer.

tranché dans les contours, qui cependant ont été arrêtés au vif et gravés par le clou sur l'enduit frais du mur [1]. Avec un art infini, par des transitions insensibles, les lumières superposées se noient dans les ombres comme la fumée se perd dans les airs [2]. La Mère du Verbe est belle à la manière de toutes les Vierges de Léonard, toujours plus femmes que vierges, souriantes d'un indéfinissable sourire, et regardant l'enfant Jésus de ces yeux caressants et énigmatiques qui poursuivaient le maître à tous les instants de sa vie. Mais quelle puissance et quelle simplicité dans ce mystère ! Quel goût dans l'arrangement de la draperie verte posée sur les cheveux, d'un blond presque roux, dénoués le long des joues ! Quelle douce flamme et quelle étrange animation dans ces traits mobiles et modelés dans une si délicate unité de tons ! Que de vérité naturelle aussi dans toute la figure de l'enfant Jésus ! Enfin quelle franchise spirituelle dans le religieux placé là avec tant de bonhomie, sous la double protection de la Vierge et du Fils de Dieu ! Par ce seul chef-d'œuvre, Léonard de Vinci a pris, au nom de la Renaissance, en même temps que Raphaël et que Michel-Ange, possession de la ville éternelle.

Je voudrais abréger; cependant parmi les Vierges florentines voisines de celles de Léonard, il est impos-

1. Le trait d'une fresque se décalque du carton sur le mur au moyen d'un clou, qui mord sur l'enduit frais.

2. Léonard lui-même veut qu'il en soit ainsi. (V. *Trattato della Pittura,* cap. xv, 277-278.)

sible de passer tout à fait sous silence celles de Lorenzo di Credi. Elles rappellent à la fois Verrocchio, qui avait été aussi le maître du Credi, le Vinci et Pérugin, qui furent ses amis et ses compagnons de jeunesse. Elles gardent, comme un dépôt sacré, le vif accent de la vérité naturelle, si profondément senti par l'école florentine, prennent en même temps quelque chose du charme de Léonard et du mysticisme de Pietro Vannucci, et font presque oublier toutes ces ressemblances par ce qu'elles ont de tendresse et d'ardeur personnelles. Né en 1459, Lorenzo di Credi avait vingt-neuf ans en 1488, quand il perdit Verrocchio, qu'il aimait comme un père. Cinq années auparavant il s'était séparé de Léonard, qui, dès 1483, avait adopté Milan comme résidence. Quant à Pérugin, il était devenu chef d'école; pour quitter Pérouse, il fallait désormais que la nécessité l'y forçât. Lorenzo se donna alors tout entier à Savonarole, et cette amitié, ou plutôt cette passion nouvelle exalta son esprit, en lui imprimant pour la vie [1] un caractère unique et une direction exclusive. Ses Madones ont une douceur et une tristesse pleines d'enchantements, une grâce un peu molle qui n'est qu'à elles seules. Elles témoignent toutes en faveur d'une âme profondément éprise, brisée, remplie de douleurs, mais qui se relève à chaque instant par l'amour. Les

1. Lorenzo Credi mourut en 1537, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

Vierges de la cathédrale de Pistoja [1], de la chapelle de Cestello [2], de la galerie royale de Dresde [3], de la collection de lord Ward [4], etc., sont parmi les chefs-d'œuvre du maître et suffisent à nous renseigner. Elles sont parfaitement bonnes et touchantes ; et si les enfants Jésus tiennent à la nature par des liens trop étroits, les saints n'en sont pas moins émus de sa bénédiction. Les délicatesses du pinceau, dans ces peintures, sont d'une suavité exquise. Les moindres accessoires sont traités avec un luxe inouï de recherches et de soins. Les fleurs sont vivantes et les paysages admirables. Lorenzo di Credi cherchait Dieu,

1. La Vierge et l'enfant Jésus sont en compagnie de St Jean-Baptiste et d'un saint évêque.

2. La Vierge, assise sur un trône, avec l'enfant Jésus, est assistée de St Julien et de St Nicolas de Bari. Ce tableau est une des perles du musée du Louvre. (N° 177 du catalogue.)

3. Charmant petit tableau souvent attribué à Léonard, et dont Raphaël aussi a dû faire son profit. Il rappelle en effet, quoique de bien loin, *la Vierge Aldobrandini*, actuellement à la National Gallery. La Vierge est d'une grâce ravissante; elle présente au *Bambino* un petit fruit noir. L'Enfant, assis sur un coussin cramoisi posé sur les genoux de sa mère, se penche vers le petit St Jean, qui se tient en prière devant lui.

4. Le paysage qui forme le fond de ce tableau est une merveille. — Il faut rappeler aussi la Vierge, entre St Jean et St Sébastien, de la collection Barker, à Londres; et, dans la même collection, deux autres Vierges du même maître. — N'oublions pas non plus le petit dessin de la Bibliothèque impériale de Paris, représentant la Vierge avec l'enfant Jésus, assise sur un trône entre deux saintes, debout de chaque côté, et deux saints, agenouillés sur le premier plan.

non-seulement dans l'homme, mais dans toutes les choses de la création [1].

Parmi les sectateurs les plus passionnés de Savonarole, il faut nommer Fra Bartolommeo della Porta, l'un des peintres florentins dont les Vierges se rattacheront un instant aux Vierges de Raphaël. Élève de Cosimo Rosselli, ce fut devant les œuvres de Léonard qu'il se sentit grandir. Né en 1469, il avait de vingt-cinq à vingt-neuf ans pendant la révolution. Épris de vertu [2], dégoûté des excès de son siècle, il vécut huit années dans la brûlante atmosphère des sermons de Savonarole, et ne vit pas qu'en suivant ce réformateur il allait à d'autres excès. Déjà passé maître dans son art, il le négligea pour la politique et l'abandonna bientôt pour la religion. Il vêtit l'habit de dominicain en 1500, et ne consentit qu'en 1506 à reprendre ses pinceaux. Ce fut alors que, sur les instances réitérées de Bernardo del Bianco, il peignit pour la Badia l'Apparition de la Vierge à S[t] Bernard [3]. Peut-être aussi

1. On pourrait encore ranger, à côté des Vierges de Léonard de Vinci, celles d'Antonio Sogliono, élève de Lorenzo di Credi; celles aussi de Zanobi Poggino, élève du Sogliono; celles enfin de Giuliano Bugiardini. C'est à ce dernier sans doute qu'il faut rendre la Vierge de la Tribune, connue sous le nom de *Vergine del Pozzo,* que les catalogues s'obstinent à mettre, contre toute évidence, sous le nom de Raphaël.

2. *Era amato in Firenze per la virtù sua.* (Vasari, t. VII, p. 151.)

3. Ce tableau, malheureusement trop retouché, est dans la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Florence.

se laissa-t-il entraîner par Raphaël, qui arrivait alors pour la seconde fois à Florence et qui était devenu son ami. La Madone et l'enfant Jésus, soulevés par une légion d'anges, apparaissent à S[t] Bernard, agenouillé devant eux. S[t] Jean-Baptiste et S[t] Benoît sont témoins du prodige. L'ensemble de cette peinture est harmonieux, mais chaque partie en est relativement faible. Cependant, si l'on sent que Fra Bartolommeo s'est condamné à une longue inaction, on voit en même temps qu'il n'a guère oublié, et que, après une mort volontaire de plus de six ans, il va revivre en un instant.

La Sainte Famille qu'il peignit peu après pour Agnolo Doni le remit, en effet, en pleine possession de ses hautes facultés[1]. Il venait de voir sans doute la Sainte Famille récemment peinte par Raphaël pour la maison Canigiani, peut-être même firent-ils simultanément ces deux tableaux; ce qui est certain, c'est que ces peintures présentent entre elles de remarquables analogies. La Vierge, assise à terre, soutient son Fils, qui embrasse le petit S[t] Jean, agenouillé devant lui; S[t] Joseph se tient au fond, formant comme l'axe de la pyramide, si admirablement conçue par Raphaël. La peinture du Frate est peu finie et possède néanmoins un grand charme. On dirait l'ébauche et comme le prélude d'une idée à laquelle une main

1. Ce tableau est dans la galerie Corsini, à Rome. (V. Vasari, t. VII, p. 157, note 3, et Lanzi, t. I, p. 240.)

plus ferme est en train de donner sa forme définitive[1].

Deux ou trois ans plus tard, en 1509, Fra Bartolommeo prenait son vol et s'élevait à de grandes hauteurs en peignant la Madone de San-Martino à Lucques. La Vierge, tenant son Fils dans ses bras, est assise sur une sorte d'autel, d'où elle rayonne sur les saints et les anges. Le premier martyr chrétien, St Étienne, et St Jean-Baptiste, que le divin Enfant reconnaît comme son précurseur, sont debout de chaque côté. Un ange, assis au milieu du premier plan, chante en s'accompagnant du luth ; on croit, rien qu'à le voir, entendre la douceur de sa voix. Deux autres petits anges, mus par une mystérieuse puissance, sont suspendus dans les airs et vont, en s'entourant d'écharpes de gaze, poser une couronne d'or sur la tête de Marie. Il est peu de peintures plus pures et plus mélodieuses. L'âme du pauvre moine, en rêvant du ciel, renaît aux enchantements de la vie. Ses anges sont dans l'air comme dans leur élément naturel, l'ombre et la lumière passent avec délices sur leurs corps frais et roses ; et si la Vierge attire à Dieu, elle fait aimer aussi l'humanité. Le Frate, dès lors, regarde partout avec curiosité ; il est avide de progrès, et il en cherche en tous lieux les éléments. Le musicien céleste qu'il introduit ici dans son tableau rappelle de très-près

1. V. *la Vierge Canigiani,* dans la troisième partie de cet ouvrage.

certaines conceptions analogues de Jean Bellin et de Carpaccio, et la couleur n'est point étrangère non plus à celle de ces maîtres.

En 1511, Fra Bartolommeo fait, pour l'église de Saint-Marc, la Vierge glorieuse, qui, l'année suivante, fut donnée par la seigneurie de Florence à l'ambassadeur du roi de France[1]. Marie, royalement assise au milieu du tableau, soutient devant elle l'enfant Jésus, qui remet l'anneau des fiançailles à Ste Catherine de Sienne, agenouillée devant lui. Les témoins de ces noces mystiques sont : St Pierre, St Étienne et St Laurent, à gauche ; St Paul, St Sébastien et Ste Catherine d'Alexandrie, à droite ; plus loin St Dominique et St Thomas d'Aquin s'embrassent avec effusion. L'idée de la Vierge et de l'enfant Jésus, assis sur un trône et entourés de saints, est la même pour tous les peintres, et cependant ils y reviennent tous à chaque instant, sans craindre jamais de se répéter et de redire dans les mêmes termes ni avec le même sentiment une pensée toujours identique. Chacun profite, au contraire, de cette donnée commune pour affirmer sa manière de voir avec plus d'évidence, pour montrer avec plus de clarté son sentiment intime, pour témoigner hautement des aspirations de son âme, quelquefois aussi pour laisser transparaître en même temps le secret de son cœur. Le Frate, dans le tableau de Saint-Marc, domine son art et de très-haut. Il est là dans

1. Ce tableau est au musée du Louvre, n° 65.

toute sa force. Sous le rapport des draperies, il devient créateur : les plis, sous sa main, s'assouplissent et prennent, en se prêtant aux mouvements du nu, une ampleur et une grâce qu'on ne leur avait point encore vues. Il se distingue aussi par le goût de son architecture, par la majesté de l'appareil sur lequel il assied le groupe divin, par l'heureux arrangement des saints rassemblés de chaque côté, par l'accord des anges qui se balancent sur leurs ailes, en soutenant les rideaux du baldaquin sous lequel est placé le trône de la Vierge. Un attendrissement délicieux règne dans cette peinture, et, sans lui rien enlever de son recueillement, lui imprime l'apparence d'une fête religieuse. C'est comme un concert spirituel, où chaque voix est sonore, bien timbrée, et se fond néanmoins dans une harmonie générale. La couleur est éclatante comme une fanfare, douce comme un cantique. Voyez à gauche, sous la courtine verte du baldaquin, la robe bleue et le manteau jaune de St Pierre ; à droite, la robe jaune et le manteau vert de Ste Catherine d'Alexandrie ; au centre, sous le manteau bleu de la Vierge, la robe glacée de belles laques carminées ; au premier plan, la robe de bure et le voile blanc de Ste Catherine de Sienne, ... comme tout cela brille et s'accorde ! L'école florentine, arrivée à l'apogée de sa force, acquiert un sens nouveau par l'intermédiaire de plusieurs de ses maîtres, elle devient coloriste, et, sans rien perdre du naturalisme religieux qui avait fait sa force, se sent capable tout d'un coup de rivaliser

presque avec les plus brillantes inspirations vénitiennes[1].

La Madone de la Miséricorde, dans l'église San-Romano, à Lucques, porte à son apogée cet éclat de la couleur et cette verve savante du pinceau. La Vierge, du haut de son piédestal, lève la tête et les bras vers le ciel, qu'elle implore pour le peuple lucquois. Le Sauveur, répondant à cette invocation, bénit les protégés de sa Mère, et prononce ces paroles : *Misereor super turbam,* qui sont écrites sur un cartel porté par trois anges[2]. Deux autres anges soulèvent le manteau de la Madone, sous lequel viennent se réfugier tous les âges et tous les états de la vie. Au milieu de cette foule suppliante, est agenouillé le donateur, Fra Sebastiano Lombardi di Montecatini, assisté de S[t] Dominique[3]. La Vierge, dans ce tableau, semble monter à Dieu; tandis que les hommes, les femmes, les enfants, les vieillards, qui se pressent autour d'elle, sont retenus à la terre par des liens matériels dont la mort ne les

1. Nous reviendrons encore sur la Vierge de Saint-Marc en parlant de *la Vierge au Baldaquin* de Raphaël, dans la troisième partie de cet ouvrage.

2. On lit, dans Vasari, que le Christ lance la foudre du haut du ciel. C'est une erreur.

3. On lit sur le piédestal qui supporte la Vierge les initiales de ce donateur : F. S. O. P. (*Frater Sebastianus, Ordinis Prædicatorum.*) Au bas de ce même piédestal, on lit : M. D. XV. F. BARTHOLOMEVS. OR. PRE. PICTOR. FLORENTINVS. (V. à Florence le beau dessin de la galerie des Offices, et celui de la collection de M. Robinson, à Londres.)

a point affranchis. — Fra Bartolommeo, qui venait de prouver une si grande force dans cette peinture, fit bientôt, pour la même église San-Romano, une œuvre plus voisine encore de la perfection. Il représenta S[te] Catherine de Sienne ravie d'extase au pied de la croix, souffrant ou plutôt jouissant des douleurs de la Passion, mourant par le corps et renaissant par l'âme à la vie éternelle.

Le Frate, jeune encore[1], s'abandonnait à cette poésie de la mort, qui le charmait en l'inclinant doucement vers les espérances de la dernière heure. En 1517, le gonfalonier Soderini lui commanda un grand tableau d'autel pour la salle du Conseil. Déjà Léonard et Michel-Ange avaient été conviés à la décoration de cette salle, et leurs œuvres étaient restées à l'état d'ébauche[2]. Il en fut de même pour Fra Bartolommeo, qui se mit à l'œuvre et que la mort vint brusquement arrêter. Il était cependant en train de se surpasser, et jamais peut-être une composition plus mélodieuse n'était sortie d'un génie plus saintement inspiré. Sur un trône élevé de six marches, Marie est assise avec l'enfant Jésus dans ses bras. Le petit S[t] Jean-Baptiste est agenouillé devant elle. S[te] Anne, les mains et les yeux levés au ciel, se tient debout derrière la Vierge. De chaque côté sont rangés les saints, protecteurs de Florence. Deux anges sont assis sur le pre-

1. Il mourut à l'âge de quarante-huit ans, en 1517.

2. Ces ébauches furent couvertes par les peintures de l'école de Vasari.

mier plan, tandis qu'au sommet un chœur de séraphins entoure la Trinité qui domine le tableau[1]. Toutes les affections patriotiques et religieuses du peintre sont manifestes dans cette peinture, qui n'est encore qu'à l'état de préparation, mais où la vie, la beauté, la foi, rayonnent sur chaque figure, où surtout la Vierge prend déjà comme d'elle-même cette expression céleste, qui la rend digne de l'adoration des hommes et des anges[2]. Le Frate avait été à Rome, et, à la vue des fresques de Raphaël et de Michel-Ange, l'horizon s'était agrandi devant lui. Aussi ses dernières œuvres portent-elles l'empreinte d'un génie nouveau. Ses Vierges, sous une apparence traditionnelle et mystique, sont bien modernes. Elles gardent la marque d'un talent inventif, fécond en ressources, avide de mouvement, nullement retardataire. Elles émanent d'une

1. La Trinité paraît ici sous la forme d'une tête à triple face. On trouve, dans la collection des Offices, plusieurs dessins pour ce tableau, qui appartient lui-même à la galerie des Offices (nº 1265). — D'après des documents nouveaux, ce tableau aurait été commencé dès l'année 1512. (V. la note 1 de la page 171 du tome VII de Vasari.)

2. On voit parfaitement, dans ce tableau, comment procédait le Frate. Il dessinait d'abord ses figures nues d'après nature. Il disposait ensuite ses draperies. Il préparait tout son tableau au bistre, modelait toutes les parties, marquait avec précision les lumières et les ombres, achevait presque sa peinture avec une seule couleur. C'est à cet état qu'est resté ce dernier tableau. Cela fait, il revenait sur le tout avec des couleurs légères, et ne procédait alors que par des glacis; d'où la transparence et l'éclat de ses tons.

âme tendre plutôt que forte. Elles ne sont pas la prise de possession d'un génie souverain, mais l'acte d'un esprit convaincu, qui trouve la beauté dans le calme et l'harmonie dans la prière[1].

Il n'en est point ainsi des vierges d'André del Sarte, voisines cependant et contemporaines de celles du Frate. Plus savantes de dessin et plus imprévues de couleur, elles ont, en général, quelque chose d'inquiet et de troublé qui contraste avec le calme heureux des Madones de Fra Bartolommeo. La vie d'André del Sarte fut cependant étrangère à la politique. Né en 1488, Andrea Vannucchi avait six ans quand Savonarole arriva au pouvoir, et comptait dix ans à peine à sa mort. Son génie se développa donc en dehors de la sphère révolutionnaire que traversa Florence de 1494 à 1498. D'où vient que le Frate, si cruellement déçu dans son rêve patriotique, trouve dans

1. Nous aurions pu nommer encore : à Rome, la Vierge de la galerie Sciarra ; à Florence, la Sainte Famille (n° 256) et la Vierge glorieuse (n° 208) du palais Pitti ; les deux Vierges (n° 64), peintes à fresque, de l'Académie des beaux-arts ; à Saint-Pétersbourg, la Vierge et l'Enfant au milieu des anges, de la galerie de l'Ermitage ; en Angleterre, la Sainte Famille de la galerie de lord Cowper, à Pansanger-House ; etc., etc. — A côté des Vierges de Fra Bartolommeo, il faudrait rappeler aussi celles de Mariotto Albertinelli. (Albertinelli fut, jusqu'en 1496, le compagnon des travaux du Frate) ; celles aussi des propres élèves du peintre dominicain ; celles notamment de Ridolfo Ghirlandajo, de Cecchino del Frate, de Benedetto Ciamfanini, de Gabriele Rustici, de Fra Paolo Pistolese, de sœur Plautilla Nelli (V. son tableau au musée de Berlin), etc.

ses Madones le repos et le bonheur, et qu'André del Sarte, si exempt de telles préoccupations, demeure presque constamment inquiet et chagrin dans les siennes ? C'est que l'un était sous l'influence des douleurs qui élèvent, et que l'autre était sous l'empire des chagrins qui énervent. Peintre par tempérament, André del Sarte a obéi sans résistance à sa vocation, j'allais dire à son instinct, et il a atteint, à certains points de vue, la perfection de son art sans avoir eu pleine conscience de la valeur et de la beauté de ses œuvres. Il lui a manqué l'énergie, la dignité du caractère, la fierté mâle, qui sont au génie ce que la flamme est au feu. D'un bout à l'autre de sa vie, ses Vierges témoignent à la fois pour et contre lui. Aucun peintre ne s'est plus souvent inspiré de la Mère du Verbe. Il y revient à chaque instant, lui confiant ses espérances, ses joies, plus souvent les tristesses de son misérable amour. L'âme de ce pauvre peintre ne fut point à la hauteur de son talent; elle n'eut jamais, dans ses épanchements religieux, de ces grands coups d'ailes à la façon de Michel-Ange et de Raphaël. Si quelques-unes des Madones d'André del Sarte sont touchantes, le plus grand nombre ne dit rien que d'indifférent et de quasi banal. Ce fut en 1512 que Lucrezia di Bartolommeo del Fede s'empara d'André Vannucchi. Elle devint veuve l'année suivante et se fit épouser aussitôt. De 1509 à 1511, en dehors de cette influence, Andrea avait peint les fresques du cloître de l'Annunziata et une partie de celles des Ser-

vites. A partir de 1512, la Lucrezia l'absorbe, le possède, le domine, le prend tout entier, corps et âme, esprit et cœur, honneur même, et laisse sur toutes ses œuvres sa fatale empreinte. On ne connaît guère de Vierges d'André del Sarte qui ne reflètent l'image de cette femme. Vasari, avant de parler de la Lucrezia, mentionne, il est vrai, la Madone de Santa-Maria-della-Neve[1]; il cite aussi les Vierges exécutées pour Baccio Barbatori[2], pour Giovanni Gaddi[3], pour Andrea Santini, pour Giovanni di Paolo; mais ces peintures sont maintenant incertaines ou perdues, et si l'on continue ensuite de suivre l'ordre indiqué par l'auteur de la *Vie des Peintres*, on trouve, à partir de 1513, une lacune de trois ans pendant laquelle il n'est plus question de Madones. C'est en 1516 seulement que la Vierge reprend possession d'André del Sarte dans deux tableaux destinés au roi de France, mais qui n'arrivèrent point à leur destination. En 1517, elle lui inspire un vrai chef-d'œuvre. La Mère du Verbe apparaît alors debout sur un autel antique, de forme octogonale et dont les angles sont décorés de harpies, d'où le nom de Madonna dell' Arpie sous lequel est

1. Cette Vierge était entre St Jean-Baptiste et St Ambroise. On ne sait ce qu'elle est devenue.

2. La Vierge de Baccio Barbatori était accompagnée de Ste Anne et de St Joseph, et se trouvait, en 1700, à Venise, chez le chevalier Pietro Pesaro.

3. La Vierge de Giov. Gaddi serait encore dans la maison Gaddi-Poggi. (V. Biadi, *Notizie della vita di Andrea del Sarto,* Firenze, 1829.)

connue cette peinture[1]. Tenant d'une main son Fils, qui l'entoure de ses bras, et de l'autre un livre, Marie abaisse ses yeux sur deux petits anges, qui embrassent ses jambes avec amour. S[t] François et S[t] Jean l'Évangéliste, placés de chaque côté, complètent le tableau. La Vierge, dont le visage rappelle les traits aimés par le peintre, est belle et d'un bon sentiment. Le recueillement, la prière, une mélancolie douce, ont transfiguré cette femme impure en une incarnation vraiment religieuse. L'ajustement aussi est d'un goût parfait. La draperie jaune, qui enveloppe la poitrine et les bras, établit une transition heureuse entre le voile blanc qui se mêle aux cheveux et la robe rouge sur laquelle est jeté le manteau bleu. L'enfant Jésus n'est qu'un très-bel enfant, plein de force, d'élan et de spontanéité. Ce n'est pas suffisant. La dignité, le calme, la vraie grandeur et l'infinie bonté, la divinité en un mot, manquent à cette image; sa valeur pittoresque est considérable sans doute, mais sa beauté morale laisse beaucoup à désirer. Les deux figures de saints sont belles à tous les points de

1. Ce tableau est aux Offices, dans la Tribune. Il fut peint, pour le directeur des religieuses de San-Francesco *in via Pantolini*, à Florence. On lit, entre les deux harpies : AND. SAR. FLOR. FAB. AD. SVMMU. REGINA. TRONU. DEFERTVR. IN ALTVM. MDXVII. Acheté par Ferdinand de Médicis, il resta au palais Pitti jusqu'en 1795, et fut alors placé aux Offices sous le n° 1112. La même galerie possède deux beaux dessins pour ce tableau; l'un est une étude pour la main gauche de la Vierge, la main qui tient le livre; l'autre est une esquisse du S[t] François.

vue : rarement l'ardent amour de S[t] François d'Assise a été mieux rendu; rarement aussi l'idéale jeunesse s'est épanouie avec plus de franchise et de grâce que sur les traits de l'apôtre bien-aimé. Rien de plus vif enfin, de plus naturel, de plus enchanteur, que les anges placés debout sur la marche de l'autel : leurs petits corps nus, discrètement relégués dans le clair-obscur, sont modelés à ravir. Il y a dans toutes les parties de ce tableau un accord surprenant entre la valeur des chairs et la couleur des draperies. L'entente des ombres et de la lumière est parfaite de tous points. Les plans se succèdent et se fondent dans une atmosphère presque mystérieuse. La suavité du pinceau est exquise, et sa solidité ne laisse rien à désirer. L'harmonie générale est douce, grave, sans rien de dur ni de discordant... Le tableau de la galerie Corsini, qui montre la Vierge assise à terre avec l'enfant Jésus suspendu à son cou, au milieu d'une foule d'enfants qui s'ébattent autour d'elle, est d'une couleur également ravissante, mais témoigne d'un niveau moral sensiblement abaissé[1]. Le pauvre André ne se peut tenir longtemps sur les hauteurs.

La Sainte Famille du Louvre est remarquable surtout par la combinaison savante des lignes, par la douceur et le fondu des tons; mais l'esprit religieux y sommeille et n'y est point conscient. Deux anges aux

1. Selon Bottari, le tableau original serait passé à Rome en 1613 et serait devenu la propriété des Crescenzi. Il n'en serait resté qu'une copie dans la galerie Corsini.

ailes déployées, sont en extase derrière la Vierge qui, assise à terre, tient son Fils dans ses bras et le présente au petit St Jean, debout devant Ste Élisabeth agenouillée. Cette Vierge est belle, sans doute, mais elle n'a le sentiment ni de son humilité comme vierge, ni de sa dignité comme mère. Comment le pourrait-elle avoir en présence de cet enfant Jésus dont les affections, ainsi que la beauté, ne dépassent en rien les limites de la vérité naturelle? Le fils d'Élisabeth, d'ailleurs, parle au Fils de Dieu avec une autorité qui n'est point séante. Nous verrons dans la dernière partie de cet ouvrage de quelle manière, à l'heure même où André del Sarte peignait cette Sainte Famille, Raphaël comprenait le rôle et la mission du précurseur, avec quelle clarté, avec quelle éloquence, il marquait la distance qui le sépare de l'enfant Jésus. On est charmé devant les peintures d'André del Sarte; cependant Dieu en est absent, et sur ces visages si peu émus le rayon sacré ne luit pas[1]. Je ne l'y vois point non plus dans la Vierge célèbre du cloître de l'Annunziata[2]; cette fresque est admirable par l'habileté de l'exécution, non par la pensée. Éclairait-il davantage la Vierge de la porte Pinti[3]? Je ne le crois pas. Cependant elle était si belle qu'elle fut respectée par les mercenaires qui assiégeaient Florence

1. Cette peinture a beaucoup souffert.

2. *Madonna del Sacco.*

3. Cette fresque a été détruite. On en trouve une copie aux Offices et une autre dans la galerie du duc de Bridgewater.

en 1530. Mais Vasari ajoute aussitôt que c'était le portrait frappant de la Lucrezia, et je me demande si une ressemblance aussi complète n'est pas exclusive de la grande poésie religieuse? André del Sarte reproduisait en tous lieux l'image de cette créature. Il en était à tel point obsédé, il l'avait peinte tant et tant de fois, que, malgré lui, il la peignait toujours, et que toutes ses têtes de femmes se ressemblent, ou plutôt lui ressemblent. Voyez, au palais Pitti, la Vierge glorieuse, faite pour le verrier Beccuccio da Gambossi[1]; regardez à côté, dans la même galerie, les Saintes Familles exécutées pour Zanobi Bracci[2] et pour Ottaviano Medici[3]; mettez-vous, à Berlin, en présence de la Madone de Sarzana[4]; retournez à Florence devant

1. Elle est à la galerie Pitti, nº 307. (V. Vasari, t. VIII, p. 280.) — La Vierge est assise sur les nuées et elle tient l'enfant Jésus dans ses bras. St Jean-Baptiste et Ste Marie-Madeleine sont à genoux sur le devant du tableau. St Laurent et St Paul ermite sont à gauche, St Sébastien et St Roch sont à droite.

2. A la galerie Pitti, nº 62. — La Vierge est à genoux, en contemplation devant l'enfant Jésus, qui, couché sur une draperie posée à terre, sourit à sa mère. St Joseph se tient derrière la Vierge. Le petit St Jean-Baptiste montre du doigt le Sauveur.

3. A la galerie Pitti, nº 81. — La Vierge, assise à terre, tient sur ses genoux l'enfant Jésus, qui tourne affectueusement la tête vers St Jean-Baptiste et vers Ste Élisabeth.

4. Nº 246 du catalogue de la galerie royale de Berlin. La Vierge présente son divin Fils à l'adoration de St Celse, de St Jules, de St Onufre, de Ste Catherine, de St Benoît, de St Antoine de Padoue, de St Pierre et de St Marc. On lit sur ce tableau: ANN. DOM. M. D. XXVIII. (V. Vasari, t. VIII, p. 286.) — V. aussi la Sainte Famille du musée de Berlin.

la Vierge de Giovanni Borgherini[1]; allez chercher les nombreuses Madones du maître à la galerie royale de Madrid, à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, etc.; vous reconnaîtrez partout la même forme de visage, le même arrangement des cheveux, les mêmes yeux caressants, la même bouche un peu triste, la même séduction, la même langueur. La grande beauté n'est pas dans ce visage, mais le charme est incontestable. La volonté s'y trouve aussi, et, en y regardant bien, on reconnaît sous cette douceur enchanteresse quelque chose d'inflexible et de froid. Les parfums d'une telle fleur ont quelque chose d'enivrant et d'empoisonné.

On a dit qu'André del Sarte était le Tibulle de l'école florentine[2]; cela est vrai dans une certaine mesure et se voit dans ses Vierges. Elles n'ont, en effet, rien d'épique, rien de profondément religieux, rien qui démontre une grande pensée morale, ni même qui manifeste un ordre supérieur de beauté sensible; mais elles ont le naturel, la douceur, la délicatesse, l'harmonie. L'arrangement du tableau est toujours un peu le même, le groupement des figures n'est pas exempt d'une certaine monotonie. Il y a aussi trop de hâte dans l'exécution, avec quelque chose d'invariablement indécis dans le sentiment. Quoi qu'il en soit, sous une apparence moderne et sous les

1. Ce tableau se trouvait en vente à Florence en 1852.
2. Lanzi, *la Peinture en Italie,* t. I, p. 244.

dehors de formes indépendantes, André del Sarte est, dans ses Vierges, le continuateur et le dernier des vrais maîtres florentins. Comme eux il aime avec passion la nature, comme eux il a le don de la bien rendre, comme eux enfin il lui imprime l'accent mélancolique, qui est le caractère spécifique de l'école, et que Michel-Ange lui-même, contempteur cependant de toute tradition, va nous rendre avec une grandeur singulière [1].

En écrivant ici le nom de Michel-Ange, je ne puis me défendre d'une sorte d'appréhension. Je l'ai dit déjà [2], je le veux répéter encore. Entre Michel-Ange et Raphaël on ne doit établir aucune comparaison. Ils n'ont ni la même nature de génie, ni les mêmes moyens, ni le même but. Tout les sépare. En les rapprochant, on les rapetisse, ou plutôt on s'amoindrit soi-même en procédant ainsi; on fausse son jugement, on égare sa critique, car de telles puissances sont supérieures à tout dénigrement, elles sont parce qu'elles sont, tant pis pour qui n'en comprend pas la splendeur... Devant la Vierge, d'ailleurs, Raphaël est sur son propre terrain, Michel-Ange n'y est pas; l'un

1. Les Vierges florentines de l'école d'André del Sarte n'ont pas grand' chose à nous dire. Celles de Pontormo, de Francia Bigio, de Domenico Puligo, de Rosso, etc., nous inclineraient de plus en plus vers la décadence. Elles sont d'ailleurs hors de la sphère d'activité où vécut Raphaël.

2. *Raphaël et l'antiquité,* t. I, p. 365.

s'y plaît et il y séjourne, l'autre ne fait qu'y passer. Tandis que le Sanzio, pendant une période active de vingt ans à peine, produit au moins quarante tableaux de Vierges[1], le Buonarotti, durant une existence presque séculaire, ne revient que sept fois au plus vers l'image abstraite de Marie, et encore n'y a-t-il qu'une seule de ces images qui appartienne à la maturité du maître.

Michel-Ange, né en 1475, n'avait que treize ans en 1488, quand on le mit en apprentissage chez Domenico Ghirlandajo. Son génie pittoresque s'ouvre donc sous l'influence d'un très-honnête homme et d'un excellent peintre. Mais sa vocation de sculpteur se déclare et, dès 1489, il se laisse attirer par les beaux antiques rassemblés dans les jardins Medici. En 1494, il s'enfuit à Bologne pour échapper au patronage du faible fils de Laurent. Presque aussitôt la tempête éclate à Florence, et, dans l'ardeur de sa vingtième année, il accourt à la voix de Savonarole. Dans les menaces du fougueux dominicain, il croit entendre les avertissements des anciens prophètes. Alors la poésie et la liberté deviennent presque ses passions domi-

1. Ces tableaux, compris sous les titres généraux — *la Vierge et l'enfant Jésus,* — *la Vierge, l'enfant Jésus et le petit St Jean-Baptiste,* — *la Sainte Famille,* — *la Vierge glorieuse*, seront l'objet des études comprises dans la troisième partie de cet ouvrage. Il y a, en outre, les peintures relatives à la vie de la Vierge, qui, accompagnées d'études iconographiques, formeront notre deuxième partie.

nantes. Savonarole est son héros, son compagnon, son consolateur et son guide. En 1496, au plus vif de ce délire du patriotisme, il part pour Rome et se trouve tout d'un coup transporté sous le joug des Borgia, en qui il voit bientôt les bourreaux de Savonarole. Il n'en correspond pas moins en secret avec Sandro Botticelli, le plus dévoué des partisans du martyr dominicain. En 1501, Francesco Piccolomini l'appelle à Sienne. Florence elle-même le réclame et le garde pendant cinq ans..... Telles sont les péripéties qui marquent les trente premières années de la vie de Michel-Ange. Découragé du monde, fier de la force qu'il sentait à chaque instant grandir en lui, son âme s'était revêtue de tristesse en même temps que ses œuvres prenaient une empreinte grandiose et sévère. C'est à cette période de jeunesse que se rapportent, sauf une seule exception, le petit nombre de Vierges que l'on ait à signaler dans son œuvre.

Parmi ces tentatives, la première en date est le bas-relief en marbre de la Casa Buonarotti[1]. Cette Vierge, presque littéralement imitée de Donatello, n'a point encore de caractère vraiment original. Elle dénote un artiste qui s'essaye et va droit aux sources les plus austères pour y puiser ses informations[2].

En même temps que Michel-Ange interrogeait les

1. Vasari, t. XII, p. 164 et 165, note 1.

2. Ce bas-relief appartenait, du temps de Vasari, à Lionardo Buonarotti, qui le donna au duc Côme Ier, après en avoir fait faire un exemplaire en bronze. En 1617, il fit retour à la maison Buona-

sculpteurs du xv[e] siècle, il consultait les antiques, et continuait aussi de s'instruire à cette belle école de peinture qui promettait alors d'être intarissable. C'est à Santa-Maria-Novella que Ghirlandajo avait transporté son école, et Michel-Ange apprenait à peindre dans cette belle église qu'il appelait « sa fiancée. » Bientôt il en sut plus que son maître [1]. Cependant ses premiers essais de peinture sont restés dans l'obscurité. Après de longs siècles d'indifférence et d'oubli, on commence à peine de nos jours à découvrir çà et là quelques indices, quelques Vierges notamment, dans lesquelles un sentiment inné de grandeur fait reconnaître à bon droit la marque d'un génie supérieur à tout autre. M. Morris Moore possède une de ces Vierges, et il en a signalé une autre qui ne laisse aucun doute [2]. Cette dernière, dans laquelle on a voulu voir un des premiers essais de Michel-Ange [3], démontre une telle force déjà, elle porte en outre la trace d'une synthèse où la science plas-

rotti, qui devint dès lors une sorte de sanctuaire consacré à Michel-Ange. On pense que cette première Vierge doit avoir été faite entre les années 1490 et 1492. (V. M. Charles Clément, *Michel-Ange Léonard de Vinci, Raphaël,* p. 327.)

1. Ghirlandajo déjà disait de Michel-Ange : « Ce jeune homme en sait plus que moi. »

2. Elle appartient à M. Labouchère, et elle a convaincu les plus incrédules à l'exposition de Manchester, en 1858. (V. le remarquable travail que M. Charles Blanc a consacré à ce tableau dans la *Gazette des Beaux-Arts,* t. I, p. 257.

3. V. *Quaterly-Review,* avril 1858, p. 499. — V. aussi Harford,

tique s'accorde si judicieusement avec le goût de la peinture, qu'il convient d'y mettre une date postérieure à l'année 1492. Michel-Ange, quand il a peint cette Vierge, avait complété, par l'étude des fresques de la chapelle des Carmes, l'apprentissage qu'il avait fait antérieurement à Santa-Maria-Novella, il s'était mesuré aussi avec les marbres antiques, et ce sont tous ces enseignements qu'il a résumés dans son tableau... La Vierge, triste et pensive, est assise au milieu de la composition et tient un livre de ses deux mains. Devant elle l'enfant Jésus debout étend la main droite vers le livre de sa mère. Le petit S[t] Jean-Baptiste, debout aussi, regarde le spectateur et lui montre le Fils de Dieu. Quatre anges, absorbés dans la contemplation du Verbe, se tiennent au fond, deux à deux de chaque côté [1]. On avait, jusqu'en 1853, attribué cette peinture à Domenico Ghirlandajo. Un examen attentif ne permettait pas de maintenir cette attribution. Il est impossible, en effet, de ne pas reconnaître Michel-Ange dans chacune des parties de cette œuvre. S'il y a, dans le maniement du pinceau, certaines habitudes qui trahissent la manière de Ghirlandajo, si quelque chose d'aimable et de gracieux, si la délicatesse de l'exécution, si la douceur du modelé font songer au *quattrocentista* florentin, on saisit tout de suite,

Life of Michael-Angelo, t. I, p. 13. — M. Ch. Clément, *Vie de Michel-Ange*, p. 55.

1. Les deux anges de gauche sont seulement ébauchés à la terre verte.

sous cette imitation volontaire, la fierté d'un caractère impatient de toute règle, la puissance d'un génie qui va briser tous les jougs. On retrouve en même temps le large esprit d'interprétation si admirablement inauguré par Masaccio vers 1440, et dont la peinture, à la fin du xv[e] siècle, s'était déjà sensiblement éloignée. On est particulièrement frappé des conditions plastiques qui régissent ce beau groupe, de l'arrangement sculptural des figures, du caractère immuable de la Vierge, de la parenté des deux anges de droite avec certaines créations similaires de Donatello et de Luca della Robbia, de la ressemblance des deux anges de gauche avec telle ou telle statue célèbre (le David entre autres qui sera bientôt signé de Michel-Ange), du caractère classique et *faunesque* de l'enfant Jésus et du jeune précurseur, de la délicatesse et du soin donnés aux extrémités, aux pieds surtout, des draperies enfin qui semblent fouillées par le trépan d'un praticien consommé. A voir cette détrempe inachevée, avec ses plans solides et son ferme modelé, on dirait un bloc de marbre qui vient de se métamorphoser par enchantement. Michel-Ange est là lui-même, sinon tout entier, du moins avec ses propres aspirations. Il se cherche, il s'essaye, il réunit tout ce qu'il a appris; il y ajoute ce que lui seul peut donner, sa propre pensée, son propre génie qui sont en train de se développer. Cette Vierge, dans son silence ombrageux et hautain, a la fierté d'âme, l'âpreté de caractère du maître lui-même. Il lui manque le trait essentiel et évangélique

qui fait de Marie la plus belle et la meilleure des femmes, elle n'a pas l'humilité. On la regarde avec respect, on ne va pas à elle avec amour.

La Sainte Famille peinte ensuite pour Agnolo Doni nous transporte vers 1503[1]. Michel-Ange, après un premier voyage à Rome[2], était de retour à Florence. Il avait vu chemin faisant à Orvieto, à Monte Oliveto, à Sienne, les fresques de Luca Signorelli, et il était resté sous l'influence de ces vigoureuses peintures... Rien de plus simple et de plus idéal que l'image de la Vierge, rien de plus réel et de plus tourmenté que la conception de Michel-Ange. Marie, assise à terre, ou plutôt accroupie sur ses jambes, prend le *Bambino* des mains de S[t] Joseph, qui se tient derrière elle. Au delà d'une rampe fermant le premier plan, on aperçoit à droite le petit S[t] Jean-Baptiste qui s'avance en levant les yeux vers la Sainte Famille. Au fond, on voit de chaque côté des personnages nus, dans lesquels on a

1. Ce tableau est dans la Tribune de Florence.

2. Nous parlerons, lors de la Mise au tombeau, de la *Pietà,* qui marque le séjour de Michel-Ange à Rome pendant les années 1499 et 1500. De retour à Florence en 1502, il jeta en bronze, pour des marchands flamands, un médaillon circulaire représentant la Vierge et l'Enfant. Ce médaillon, dont parle Vasari (t. XII, p. 176), est perdu; mais les Moscheroni, pour lesquels il aurait été fait, sont ceux-là mêmes à qui appartient, dans l'église Notre-Dame, à Bruges, la chapelle où l'on voit un groupe en marbre, représentant aussi la Vierge et l'enfant Jésus, qu'Albert Dürer, en 1521, admirait déjà comme étant de Michel-Ange. D'où il résulte que, par suite d'une erreur de Vasari, ces deux œuvres pourraient bien n'en avoir jamais fait qu'une.

voulu reconnaître des prophètes [1], mais qui ne sont que des réalités musculaires dans le goût de Signorelli et dans l'ordre d'idées pittoresques du fameux carton de la guerre de Pise. La composition est plus faite encore pour être sculptée que pour être peinte [2]. La couleur est terne, inconsistante, presque vitreuse, et rappelle par certains aspects Sandro Botticelli. Le dessin est savant. Les contours, tracés avec finesse et résolution, sont arrêtés comme avec un ciseau ; ils ont une rigueur et une autorité qu'ils étaient loin d'avoir dans la Vierge peinte vers 1492, sous la préoccupation des fresques de Ghirlandajo. Michel-Ange, tout en s'inspirant ici de Signorelli, veut créer des formes nouvelles, mais ces formes sont trop ambitieuses pour l'humble et sublime sujet qu'il a choisi. Il veut dépasser tout ce qui l'a précédé; mais la Vierge est un sanctuaire trop délicat pour sa gigantesque imagination. Plus il va, d'ailleurs, plus il fait fi de la grâce. Donc l'impression produite par cette Sainte Famille n'est pas ce qu'elle devrait être. La Vierge, qui manque de calme et de beauté, n'a rien de l'accent virginal. L'enfant Jésus est plutôt un Dieu selon la mythologie que suivant l'Évangile ; et dans le précurseur, on est tenté de reconnaître une des jeunes figures du cycle de Bacchus. Il y a bien çà et là quelques signes d'at-

1. V. Tommaso Corsi, *la Filosofia del concetto in opere d'arti.* Firenze, 1853, in-8°.

2. Ce tableau, comme celui de M. Labouchère, est exécuté *à tempera.*

tendrissement : dans les yeux de la Vierge, par exemple, et dans le regard même du petit S[t] Jean ; mais cela est insuffisant, et l'ensemble du tableau ne respire pas cette sympathie religieuse, sans laquelle la Sainte Famille n'est qu'une forme creuse et vide de sens.

Vers le même temps (1502-1504), Michel-Ange commença, pour Taddeo Taddei et pour Bartolommeo Pitti, les deux Madones en bas-relief que l'on voit maintenant à l'Académie royale de Londres et au palais des Offices [1]. — Le premier de ces bas-reliefs représente la Vierge et l'enfant Jésus. Les deux têtes sont terminées et d'un très-beau caractère [2]. — Le second bas-relief introduit, derrière le groupe divin, la figure du petit S[t] Jean. Sauf la tête de Marie, cette œuvre est restée à l'état d'ébauche [3].

Il est certain que l'idée de la Vierge poursuivait Michel-Ange. Il cherchait cette image idéale au milieu des tourments de sa vie ; mais ce n'était pas pour y trouver le type de toutes les grâces, c'était pour y voir le résumé de toutes les douleurs. C'est ainsi que la Vierge apparaît, en 1530, dans la statue colossale qui accompagne les tombeaux de Julien et de Laurent de Médicis, à la chapelle de San-Lorenzo. Elle est

1. Les figures, dans ces deux compositions, sont plus petites que nature.

2. Ce bas-relief avait été acheté par Wicar, qui le revendit à l'Académie royale de Londres. (V. Vasari, t. XII, p. 175, note.)

3. Ce bas-relief fut donné par Miniato Pitti à Guicciardini, et passa ensuite dans la galerie des Offices, à Florence. (V. Vasari, t. XII, p. 175, et note 5.)

assise et prise encore dans le bloc de marbre d'où le génie du maître vient de la tirer. La tête, recouverte de la draperie qui enveloppe en même temps tout le corps, se porte en avant, attentive, anxieuse, résolue, se couvre d'ombre et s'incline sous le fardeau de la tristesse humaine. La main gauche soutient, presse, étreint l'enfant Jésus contre la poitrine; la main droite, ramenée en arrière, sert de point d'appui à la figure. Les jambes sont croisées l'une sur l'autre, non avec cet abandon si plein de charme des Parques de Phidias, mais d'une façon virile et qui ajoute encore à l'énergie du mouvement général. Pour ne rien enlever à l'impression de cette figure, le Verbe lui-même est sacrifié; il se cache dans le sein de sa Mère et ne montre point ses traits. Ainsi dans Jésus, la bonté divine et la bénédiction sont absentes; et dans Marie, rien ne paraît non plus de ce qui est si profondément touchant dans la Vierge, rien de la jeunesse idéale, de la simplicité, de l'humilité, de la virginité, de la bonté, de la grâce, mais quelque chose de grandiose et de presque athlétique, qui exprime la désolation et ne ressent rien de l'amour. Regardez à côté, dans la même chapelle, les statues de l'Aurore et de la Nuit; jetez une draperie sur leurs nudités violentes, et vous aurez tout aussi bien des Vierges à la façon du Buonarotti. Voilà de la sculpture absolument pittoresque, où la ligne immuable et plastique est de tous points sacrifiée au mouvement... Pour comprendre le sens et la portée de telles inspirations,

n'oublions pas l'année qui les a vues naître. Les Florentins que, en 1496, Savonarole avait engagés enfants dans la croisade contre les Médicis, venaient de perdre, en 1529, leur reste d'espérance. Michel-Ange avait risqué sa vie dans cette lutte héroïque, qui fut, au XVIe siècle, le dernier tressaillement du patriotisme italien. Ainsi la liberté, un moment entrevue, succombait sous les coups du sacerdoce et de l'empire ligués contre elle; deux bâtards régnaient sur un peuple asservi, et le Buonarotti vaincu n'obtenait son pardon qu'à la condition de reprendre sans désemparer les monuments de ses oppresseurs. La Vierge de la chapelle des Médicis a pris sur elle le poids de cette douleur et de cette humiliation. Son âme orgueilleuse est agitée, révoltée, désolée. Elle entrevoit, dans son désespoir, le sens impérissable et mystérieux de la vie, cherche à le saisir et à le fixer; mais la force s'interpose avec ses violences et ses obscurités, et l'éclair divin a peine à traverser les nuages. L'image de cette lutte est pleine d'épouvante, mais elle fait naître en nous des espérances d'un ordre supérieur, et si elle ne parvient point à la clarté, elle dégage le principe de la liberté humaine du tourbillon des passions basses et des fantaisies coupables.

Telle est la Vierge aux prises avec le génie de Michel-Ange[1]. Elle semble en butte à de perpétuelles

1. Je ne parle pas de la Vierge du tombeau de Jules II, qui est l'œuvre, non de Michel-Ange, mais de Raphaël de Montelupo; ni

contradictions. On la dirait tour à tour peinte par un sculpteur et sculptée par un peintre. Un abîme infranchissable la sépare déjà de la calme donnée du xve siècle, et elle s'écarte également de l'antiquité, sous le rapport de la beauté sereine et pure. Elle demeure cependant florentine par quelque chose d'individuel et de particulier dont elle ne peut se dessaisir. Mais, dans cette chapelle des Médicis, quelle distance la sépare des douces Madones évoquées naguère sur les tombes italiennes par Donatello, Verrocchio, Rossellino, Desiderio da Settignano, Mino de Fiesole, etc.! La Vierge alors, avec son divin Fils, revenait pour charmer la mort, après avoir enchanté la vie; elle se posait doucement au chevet du lit de l'éternel repos, et veillait avec une tendresse de sœur et de mère sur le dernier sommeil. Rappelons-nous, dans les villes de Florence, de Rome et de Naples, les tombeaux de Carlo Marsuppini à Santa-Croce, du comte Ugo à la Badia, de Jacopo di Portogallo à San-Miniato, de Salutati à Fiesole, — de Christophe della Rovere à Santa-Maria-del-Popolo, de Benedetto Superanzio à la Minerve, de Giovanni Sacco à Sant' Onofrio, — du cardinal Brancaccio à Sant' Angelo à Nilo, et, en

des Vierges de Marcello Venusti, faites, dit-on, sur des dessins de Michel-Ange. — La Vierge du Jugement dernier échappe à la donnée générale et abstraite où nous nous tenons dans cette première partie. — Quant aux Vierges de Battista Franco, de Francesco Salviati, de Pontormo, etc., qui viennent à la suite des Vierges de Michel-Ange, elles n'ont rien à nous apprendre.

remontant au XIVe et même au XIIIe siècle, ceux du roi Robert et de la reine Jeanne à Sainte-Claire, et celui du pape Célestin V à Saint-Janvier. En présence de tels souvenirs, je me sens mal à l'aise dans la chapelle des Médicis, et je me prends presque à regretter l'avénement des prodigieuses intelligences qui ont rendu à jamais impossibles les naïves expansions des anciens temps. Parvenu, avec Michel-Ange, au faîte de la science et du génie toscan, je ne puis me défendre d'une dernière admiration pour ces *quattrocentisti* et pour ces *trecentisti* florentins, si simples et si vrais, qui ont redit la même chose pendant deux siècles, sans jamais se lasser, parce qu'ils allaient chaque jour perfectionnant leur style et agrandissant leur pensée. Il y eut alors un courant qui répandit partout en Italie l'abondance, et, dans cette fécondité générale, la Toscane fut particulièrement favorisée. La Vierge et l'enfant Jésus furent les épis dorés de cette moisson poétique. Nous verrons Raphaël, à son tour, se prendre de passion pour ce naturalisme, s'en emparer et donner à toutes ces idées particulières la forme plus large et plus vraie d'une idée générale.

ÉCOLE SIENNOISE.

Sienne, par rapport à Florence, n'est guère qu'un satellite à côté d'une planète. Elle revendique cepen-

dant son école, avec sa physionomie propre et particulière. École riante, au milieu d'un peuple toujours gai [1], elle montre avec orgueil ses Vierges aux traits avenants, parées de couleurs agréables, moins pensives et moins vraies que les Vierges florentines, mais plus vives et révélant chez les artistes qui les ont conçues des hommes d'imagination [2]. La ville de Sienne, riche en improvisateurs, a produit des peintres expressifs, ardents, quelquefois inspirés. Les Madones siennoises, trop souvent incorrectes, ont en général un air de franchise qui vous gagne. Elles n'ont point grande originalité, et reproduisent avec un accent local les Vierges des maîtres étrangers. Pour mesurer cette école à côté de l'école florentine, figurez-vous le poëte Perfetti couronné comme Pétrarque au Capitole, et comparez ses improvisations aux immortels sonnets.

Au commencement du xve siècle, Sienne possédait plusieurs familles de peintres, uniformément ralliées, en fin de compte, aux descendants de Giotto. Les Bartoli exerçaient alors une sorte de suprématie sur le goût public de leur pays. Ils s'étaient transmis la tradition de père en fils depuis deux générations, et avaient alors pour représentant Taddeo Bartolo, qui passait pour le meilleur peintre de son temps. On lui confia, en effet, la chapelle du palais public, à Sienne, et il y peignit des sujets tirés de la vie de

1. Lanzi, t. I, p. 429.
2. P. M. della Valle, *Lettere sanesi*, t. II, *lettera* 23.

la Vierge. Sa Madone, à l'hôpital de Pise, est assise sur un trône dont les montants supportent deux petits archanges en adoration. La tête est médiocrement dessinée, mais gracieuse, douce et presque effacée d'expression [1]. La Vierge du réfectoire, dans le couvent de Saint-François, à Pérouse, est également agréable et insignifiante [2]. Taddeo n'est, en somme, qu'un assez pâle imitateur de Giotto. Si parmi les peintures qu'il a laissées à Padoue dans la tribune de l'Arena nous avons signalé, dès la fin du XIVe siècle, une Vierge d'une beauté rare, c'est que, dans ce sanctuaire, la présence du maître par excellence l'avait élevé au-dessus de lui-même. — Domenico di Bartolo, élève et neveu de Taddeo, est un artiste d'imagination, plus correct et moins sec que la plupart de ses prédécesseurs siennois. Pinturicchio et le jeune Raphaël, quand ils travailleront à la *Libreria* du dôme de Sienne (1502-1503), regarderont ses fresques à l'hôpital des Pèlerins, et lui déroberont quelques-unes de ses inventions pittoresques [3]. Quant à ses Vierges,

1. V. Rosini, pl. XXIX. — L'enfant Jésus, tout habillé, est beaucoup plus faible que la Vierge. St Jean-Baptiste et St Augustin sont à gauche, St Paul et Ste Catherine de Sienne sont à droite. Chacun de ces saints est debout dans une ogive gothique.

2. C'est le seul ouvrage qui reste maintenant de Taddeo Bartoli à Pérouse. Deux anges musiciens sont aux pieds de la Vierge, et on lit au bas du tableau : TADEVS BARTHOLI DE SENIS PINXIT HOC OPVS, M. CCCC. III.

3. Notamment les beaux costumes siennois, si bien saisis par Domenico di Bartolo.

elles ne font que reproduire encore, avec des nuances aimables et amollies, les Madones des anciens Giotteschi. Voyez, par exemple, dans la galerie de l'Académie des beaux-arts à Sienne, la Vierge glorieuse entre S[t] Jean-Baptiste et S[t] Nicolas de Bari. C'est une œuvre presque gothique, qui, non-seulement ne se montre point ambitieuse de nouvelles conquêtes, mais qui semble même ignorer les progrès accomplis... Ainsi l'on ne voit rien à Sienne, pendant la première moitié du xv[e] siècle, qui réponde au grand mouvement de renaissance provoqué à Florence par Paolo Uccello, Masolino da Panicale, Masaccio, Beato Angelico et Filippo Lippi. Les peintres siennois, qui, depuis plus d'un siècle, se regardaient comme les peintres officiels de la Madone, s'étaient endormis dans la routine, et trouvaient bon cet état de langueur qui leur assurait à bon marché le succès. L'art alors était à Sienne à l'état de monopole. Il se trouvait concentré dans un petit nombre de familles, qui ne toléraient pas les productions rivales et s'adjugeaient à elles-mêmes un brevet d'infaillibilité. L'amour-propre national aidant, tout marcha ainsi jusqu'à la fin du siècle.

Cependant, vers 1450, parut un grand citoyen, Ænéas-Silvius Piccolomini, qui aima passionnément sa patrie, comprit qu'elle s'était attardée et voulut la pousser vers le progrès. Devenu pape en 1458, sous le nom de Pie II, il encouragea les arts par des créations nouvelles. Corsignano, le lieu de sa naissance, fut transformé en une ville, qui prit le nom de Pienza

et devint le centre de ce mouvement régénérateur. Malheureusement les Siennois, dans un étroit esprit de clocher, continuèrent à s'isoler. Ils redoublèrent de rigueur et d'intolérance envers les peintres étrangers, et se privèrent volontairement d'un enseignement qui leur eût donné la vie. Faute de cette émulation, l'art siennois demeura dans une médiocrité relative et ne prit jamais qu'un rang secondaire. Giovanni di Paolo, Sano di Pietro, le Vecchietta (Lorenzo di Pietro), Angelo Parrasio, Francesco di Giorgio, Neroccio, Capanna, Matteo di Giovanni lui-même, sont des maîtres arriérés dont les Madones ont, il est vrai, une franchise et une aménité touchantes, mais qui gravitent toujours dans le même cercle et tournent sur eux-mêmes sans avancer presque d'un pas. Vainement Giovanni di Paolo veut entraîner son école vers une étude plus sérieuse de la nature et du nu, le charme extérieur des Madones de Sano di Pietro a tout aussitôt raison de cette témérité[1], et les peintres siennois se remettent docilement à voguer sur une eau quasi dormante. Regardez, aux Offices, la Vierge de Lorenzo di Pietro[2], assise sur un trône de marbre et d'or ; elle est triste, sans accent pathétique, sans vraie beauté. L'enfant Jésus, de son côté, est d'une com-

1. Voir l'agréable Vierge glorieuse de Sano di Pietro dans la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Sienne. Voir aussi, dans la même galerie, la Vierge remettant une croix d'or au pape S[t] Calixte.

2. N° 27 du catalogue de la galerie des Offices.

plète insignifiance. Quant aux saints, ils sont dépourvus de cette intelligence qui donne à la foi religieuse son importance et son prix[1]. Où est, dans de pareils tableaux, la vie qui circulait alors à pleins bords dans toutes les productions florentines? Ce n'est pas qu'on ne se plaise en présence de Vierges telles que celles de Francesco di Giorgio[2]; ce sont d'honnêtes jeunes filles, très-tendres et très-pures dans leur amour pour le *Bambino*, et qui ont un genre de séduction bien à elles. Mais comparez les fresques de ce peintre[3], non pas même aux fresques de l'église del Carmine, mais seulement à celles de Castiglione d'Olona, et bien qu'elles soient de quarante ans postérieures, elles vous paraîtront plus vieilles d'un demi-siècle. Voyez enfin la Madone célèbre de Matteo di Giovanni, avec les deux donateurs agenouillés devant elle, S[t] Georges et S[t] Sébastien debout à ses côtés, et les anges, au nombre de quatre, qui s'apprêtent à la couronner[4]. Rappelons-nous que, à l'heure même où Matteo exécutait cette peinture, Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Domenico Ghirlandajo, multipliaient partout leurs admirables Vierges, et convenons que « le Masaccio siennois[5], » en retard d'ailleurs de plus

1. Les tableaux du musée de Berlin, dans lesquels le Vecchietta a représenté l'histoire de S[te] Catherine, ont la même monotonie.

2. V. à l'Académie des beaux-arts de Sienne.

3. Également à l'Académie des beaux-arts de Sienne.

4. Toujours à l'Académie des beaux-arts de Sienne.

5. C'est ainsi que les Siennois eux-mêmes appelaient Matteo di Giovanni.

de trente ans sur le vrai Masaccio[1], est à ses contemporains de Florence, malgré le charme de son style et malgré la ferveur de son inspiration, ce que la naïveté dans la routine est à la conviction dans la science... Ainsi l'humeur jalouse des Siennois avait porté ses fruits. Hors de Sienne, point de salut. « Tout étranger, quel qu'il soit, qui voudrait travailler, devra payer un florin, et donner en outre une bonne et suffisante caution, jusqu'à concurrence de vingt-cinq livres. » Grâce à de telles prohibitions, les peintres étrangers se détournèrent de Sienne jusqu'à la fin du XVe siècle, et cet art soi-disant national fut à la veille de périr d'inanition.

Dans les premières années du XVIe siècle, Sienne se décida enfin à abaisser ses barrières. Pandolfo Petrucci, impatienté de la monotonie des peintres qui lui étaient soumis, appela Luca Signorelli de Cortone, le Genga d'Urbin, Pietro Vannucci de Pérouse. Pie III (Piccolomini), de son côté, attira Michel-Ange, et fit venir Pinturicchio, en compagnie de Raphaël presque encore enfant, pour peindre, dans la sacristie de la cathédrale, les fresques relatives à la vie de Pie II. Alors à Sienne, comme partout ailleurs en Italie, la science et l'humanité reprirent leurs droits, et la Vierge eut une part considérable dans ce beau mouvement de renaissance. Malheureusement, ce retour à la raison, à l'émulation, au libre travail, fut trop tardif

1. Matteo di Giovanni travaillait à Sienne en 1480.

pour être très-fécond. On passa subitement de la première enfance à l'extrême virilité, et presque aussitôt à la vieillesse. L'art siennois n'eut point, comme l'art florentin, cette adolescence et cette jeunesse naïves encore et fortes déjà, qui avaient évoqué pendant plus d'un demi-siècle, sur les rives de l'Arno, des légions de Madones admirables. De la mollesse d'Andrea del Bresciano et de l'aridité de Bernardino Fungai, on arriva sans transition aux inventions pittoresques de Pacchiarotto, de Balthazar Peruzzi, d'Antonio Razzi, de Beccafumi, et la décadence vint en même temps que le progrès. — Les Vierges de Jacopo Pacchiarotto tiennent à la fois des Vierges de Pérugin et de celles de Raphaël[1]. On voit que l'artiste siennois, très-épris du maître de Pérouse, a été plus touché encore de la grâce surnaturelle du chef de l'école romaine, et qu'il a mis tous ses soins à en approcher. C'est sous ce double aspect qu'il se montre dans le remarquable tableau de l'église San-Cristoforo, ainsi que dans les fresques de l'oratoire de San-Bernardino, à Sienne. — Balthazar Peruzzi, le plus savant et le plus recueilli de ses contemporains siennois, avait puisé à Rome le goût de l'antiquité et la passion de Raphaël. Grand architecte, il eut aussi comme peintre quelques traits de génie, la Sibylle de Fonte Giusta, par exemple. Il s'était uni à Pinturicchio pour célé-

1. Vasari parle aussi, dans la *Vie d'Antonio Razzi,* d'un Girolamo del Pacchia, qui paraît être Jacopo Pacchiarotto lui-même.

brer la Vierge dans le chœur de Sant' Onofrio. Parmi ses Madones, je ne veux prendre à témoin que celle de la chapelle Ponzetti, à Santa-Maria-della-Pace[1]. Le Sauveur, debout sur les genoux de la Vierge, donne sa bénédiction à Fernando Ponzetti, qui lui est présenté par Ste Brigitte. Ste Catherine se tient de l'autre côté. La figure du donateur est admirable. Jésus le bénit avec beaucoup de grâce, et Marie le regarde avec une grande douceur. Ste Brigitte aussi, si tendre et si maternelle dans la protection dont elle entoure le donateur, est infiniment touchante. L'impression produite par cette peinture est calme, pieuse, excellente. Les figures sont plus que belles, elles sont bonnes. Oubliez Raphaël, qui est hors de pair avec ses contemporains, ne regardez pas la fresque des Sibylles qui est vis-à-vis de ce tableau, et vous resterez sans arrière-pensée sous le charme de la noble et vraiment religieuse inspiration de Peruzzi. Pourquoi Sienne ne s'était-elle pas ouverte un demi-siècle plus tôt aux influences fortifiantes qui soufflaient autour d'elle de tous les côtés de la Péninsule ? A l'heure où la moisson est mûre, il est trop tard pour semer. — Antonio Razzi (Sodoma), contemporain de Balthazar Peruzzi, fut appelé aussi à travailler à Rome en même temps que Raphaël. Sienne voit en lui le plus grand de ses peintres, et ses œuvres sont, en effet, la plus belle parure de l'école. Chose étrange, cette école, qui avait débuté avec tant de

1. Première chapelle à gauche, en entrant.

ferveur, finit par être presque exclusivement mondaine, et Antonio Razzi, si prodigue de Madones, n'en a pas peint une seule qui porte l'empreinte d'une véritable émotion religieuse. Elles sont plus ou moins belles, jamais touchantes. Rappelons la Vierge glorieuse, entre St Georges et St Sigismond, sur la bannière de la confrérie de St Sébastien [1]; la Vierge, accompagnée de St Jean, de St François, de St Roch et de St Crépin, peinte à fresque pour la corporation des cordonniers; la Vierge de Santa-Maria-della-Spina, où Ste Marie-Madeleine, Ste Catherine, St Joseph, St Jean et St Sébastien adorent le Fils de Dieu [2]; la Vierge d'Enea Savini della Costerella [3], où St Joseph et le petit St Jean-Baptiste entourent de leurs soins l'enfance du Sauveur; la Vierge apparaissant à Ste Catherine, dans l'église de Saint-Dominique; la Vierge, entre St Ansano et St Galgano, dans la salle du Conseil; la Sainte Famille, dans la chapelle du palais public; etc... partout nous retrouverons les mêmes qualités et les mêmes défaillances au point de vue de la forme, partout la même insignifiance du côté de l'idée. Ces prétendues Vierges ne sont que de belles femmes, saines et bien portantes, en général dépourvues d'expression, présentant peu de variété dans les types, semblant n'avoir jamais aimé, jamais souffert, parées

1. St Sébastien est peint sur l'autre côté de cette bannière, qui se trouve maintenant à la galerie des Offices, n° 1279.

2. A Pise. (V. Vasari, t. XI, p. 157.)

3. V. Vasari, t. XI, p. 157, note 2.

de riantes couleurs, se plaisant comme devant un miroir à répéter indéfiniment cette heureuse nature siennoise, sereine et insouciante, faite surtout pour la vie extérieure. La plupart semblent peintes de pratique, sans études préalables, par une main négligente au service d'un artiste admirablement doué, mais inconscient de la sainteté de son sujet et peu soucieux de la dignité de son art. Elles sont d'ailleurs presque toutes postérieures à Raphaël, dont Sodoma avait vu les Madones, mais dont il n'a pu reproduire ni l'esprit ni la grâce [1]. — Domenico Beccafumi enfin [2], né en 1484, rencontra d'abord Raphaël chez Pérugin, et plus tard le retrouva à Rome, en possession de tout son génie. Il chercha alors à s'inspirer des œuvres du Sanzio et peignit des Madones agréables. Puis il s'engoua de Michel-Ange, s'enfla pour paraître grand, et devint emphatique sans arriver à être éloquent. Ses Vierges et ses Saintes Familles, dans les dômes de Sienne et de Pise, à San-Spirito, aux Offices et partout, ont une valeur pittoresque incontestable, mais s'occupent trop de paraître pour être vraiment émues. Nées à Sienne, elles se plaisent dans cette atmosphère siennoise, et paraissent dépaysées dès qu'on les en tire [3]... Tel est en somme le bilan de l'école de Sienne,

1. Les Vierges des élèves d'Antonio Razzi, du Rustico, du Scalabrino, de Michelangiolo Anselmi, de Bartolommeo Neroni, etc..., n'ont pas à nous occuper.

2. Il s'appelait Mecherino.

3. Beccafumi disait à Vasari que, « hors de l'atmosphère de

et tel est le tribut que, par l'intermédiaire de la Vierge, cette école a payé à la Renaissance. Sienne, en lutte politique avec Florence, aurait pu être sa rivale aussi dans les arts; mais la jalousie chez elle a tué l'émulation. Elle s'est isolée, le vide s'est fait autour d'elle, et le souffle, à l'intérieur même, a fait bientôt défaut. Vainement, à la fin, elle a voulu se relever. Il était trop tard, l'art siennois avait énervé sa virilité, le moment de libre expansion était passé, et des formes vaines ont paru dans ces Vierges qu'aurait dû animer l'esprit de vérité.

ÉCOLE DE VENISE.

Pendant que, au centre de la Péninsule et sur le versant occidental de l'Apennin, Florence commandait à la renaissance italienne, Venise, non moins zélée pour la Vierge, mais à sa manière et avec un goût particulier, tournée d'ailleurs vers l'Orient et touchant par le nord à l'Allemagne, provoquait un mouvement analogue, sinon équivalent. Venise avait été, pendant le moyen âge, le pays des légendes[1]. Sa peinture, au xve siècle, refléta ce qu'avait été sa poésie, empreinte

Sienne, il ne pouvait travailler. » — Il laissa après lui Daniel de Volterre, Giorgio da Siena, le Gianella, Marco di Pino, etc..., dont les Vierges appartiennent à la décadence.

1. V. M. Rio, *l'Art chrétien*, t. IV, p. 4.

quelquefois du sentiment germanique, et toujours sous le charme des rêves les plus brillants de l'imagination orientale... On a beaucoup parlé de l'inspiration vénitienne. Or ce que je vois à Venise surtout, c'est une race brave et aventureuse, race de héros et de pirates, éprise de conquêtes et de dévotion, qui s'en va pillant partout, enlevant à Constantinople ses colonnes de marbre, à Chypre ses porphyres, à la Grèce ses peintres et ses mosaïstes, qui entasse pêle-mêle dans ses lagunes tous ses trésors, sans raison, sans parti pris, sans système, sans ordre, et qui forme, à l'aide de cette accumulation, des monuments exquis autant que bizarres. Les artistes vénitiens sont, à beaucoup d'égards, des Orientaux dépaysés. Les détails de leurs œuvres sont incohérents, l'ensemble est délicieux. Ils enchantent et se dérobent à l'analyse. Ils n'acceptent pas volontiers l'enseignement classique des États de terre ferme. Au XIVe siècle, l'influence de Giotto, si féconde à Padoue, n'avait point été jusqu'à Venise; il en est presque ainsi de celle de Mantegna, au XVe. Les méthodes exactes et réfléchies par lesquelles les Florentins interprètent la nature sont antipathiques aux Vénitiens. L'antiquité, restituée par l'esprit rigoureux du maître mantouan, les trouve aussi rebelles. Ce sont des hommes d'action et de grande imagination, ce ne sont pas des penseurs. Indifférents au raisonnement, ils se laissent séduire volontiers par le sentiment. De là l'influence exercée sur les meilleurs d'entre eux par les peintres ombriens.

Au commencement du xv[e] siècle, les Madones vénitiennes empruntent un peu partout leurs moyens d'expression. Les peintres de Murano, qui sont les vrais ancêtres de l'école, sont encore, avec Quirico, Bernardino et Andrea, moitié Grecs, moitié Byzantins, et deviennent presque Allemands avec les Vivarini. — Les Vierges d'Antonio Vivarini, dans les galeries de Venise et de Bologne[1], présentent, sous les dehors brillants de la nature vénitienne, les traits marqués de la sentimentalité germanique. Elles ont quelque chose de la gravité réfléchie, de la timidité, de la gaucherie des œuvres ultramontaines de cette époque. Il est vrai qu'Antonio Vivarini a pour collaborateur un Allemand du nom de Jean (Giovanni Alamanno), qui signe avec lui ses tableaux. — Bartolommeo, frère d'Antonio, ne cherche pas à s'affranchir de cette influence. On peut s'en convaincre en regardant les Vierges de la Certosa[2] et de Santa-Maria-Gloriosa-de' Frari. La plus remarquable des Madones de ce maître est peut-être celle du musée de Naples. Assise sur un trône qui appartient, comme architecture, à la belle renaissance italienne, elle porte sur ses genoux son Fils endormi, joint les mains devant lui, se recueille et prie. Au pied du trône et sur un tapis de fleurs se tiennent, à gauche S[t] Roch et S[t] Augustin, à droite S[t] Ambroise et

1. V. à la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Venise, n° 23; et à la Pinacothèque de Bologne.

2. La Vierge de la Certosa a été transportée dans la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Venise.

St Nicolas de Bari. Deux anges, en outre, portent sur leurs têtes des corbeilles de fleurs d'où s'élancent des festons qui se rejoignent au-dessus de Marie. Dans le ciel, enfin, Ste Catherine d'Alexandrie et Ste Marie-Madeleine, St Dominique et St Pierre Dominicain, sont placés deux à deux sur de légers nuages qui flottent au milieu des chérubins. Le goût vénitien s'accuse partout avec netteté dans ce tableau, dans l'entente du décor, dans la robe de brocart d'or de la Vierge, dans les draperies voyantes des saints, dans l'éclat de cette exaltation triomphale. Mais la note triste, douloureuse et sentimentale, se produit avec un accent étranger, reconnaissable encore, quoique bien effacé déjà. — On retrouve ce même accent jusque dans Luigi Vivarini, dont les Madones prennent rang parmi les belles productions de l'école. Rarement l'esprit religieux s'est exprimé d'une façon plus touchante et avec plus de persuasion que dans la Vierge de l'église San-Francesco, à Trévise[1]. Marie, assise avec l'enfant Jésus sur ses genoux, conserve quelque chose d'étrange ou plutôt d'étranger qui n'altère en rien le goût national, la conviction personnelle du peintre. Une douceur et une humilité délicieuses sont répandues sur ses traits, tandis que les saints qui la contemplent (St Bonaventure et St Antoine de Padoue à gauche, St François et St Bernardin à droite, Ste Anne et St Jean derrière) sont pénétrés

1. Ce tableau est à l'Académie des beaux-arts, à Venise.

d'une tendre dévotion. Comment rendre surtout l'expression de S[t] François, son regard d'une intensité dévorante?... La Madone de l'église San-Giovanni-in-Bragora n'est pas moins éloquente dans la prière qu'elle adresse à son Fils endormi sur ses genoux. On ne peut oublier non plus les douces perspectives qui s'étendent au fond de ces tableaux et par quelle mystérieuse influence le calme intérieur se répand sur les choses du dehors[1].

En même temps que le courant germanique se mêlait au large flot de l'esprit italien, les Madones vénitiennes se plaçaient sous l'inspiration d'une poésie toute nationale, qui soufflait du centre de l'Apennin jusque sur les lagunes. Gentile da Fabriano, appelé pour célébrer les fastes de la République, avait déposé à Venise des germes mystiques qu'allaient recueillir et faire fructifier les Jacobello del Fiore, les Crivelli, les Bellini[2]. — La Vierge glorieuse que Jacobello[3] avait peinte, en 1432, dans l'église de Ceneda, pour l'évêque Antonio Correr, charmait tellement les

1. Voir aussi la Vierge glorieuse de Luigi Vivarini dans l'église Saint-Pierre-Martyr. Voir encore la Vierge faite pour l'école dei-Battudi, à Bellune. Voir enfin les Vierges que possèdent la galerie de Vienne et le musée de Berlin.

2. Je ne parle pas de Jacopo Nerito, de Nasocchio da Bassano, etc., élèves aussi de Gentile da Fabriano, mais dont les œuvres sont presque ignorées ou peu dignes d'être connues.

3. Jacobello était fils d'un certain Francesco, qui avait été l'un des coryphées de la peinture vénitienne au XIV[e] siècle, et dont on voit le tombeau dans l'église des Saints Jean et Paul.

contemporains, qu'ils la nommaient « la peinture du paradis. » Nous ne voyons plus maintenant avec les mêmes yeux, et la Madone de l'Académie des beaux-arts, à Venise, n'est point de nature à nous ravir au ciel[1]. Jacobello met une grande bonne volonté à se soumettre à la discipline ombrienne; mais, malgré lui, la première éducation qu'il a reçue des Grecs subsiste et reparaît à chaque instant. — Carlo Crivelli réussit mieux à s'affranchir des errements byzantins. Son dessin est vrai et son coloris vigoureux. Ses Vierges s'animent et deviennent expressives. N'était le goût extérieur et tout vénitien qui les entoure, on les dirait presque originaires de Pérouse. La Madone de la National Gallery, à Londres[2], accompagnée de S[t] Sébastien et de S[t] Jérôme, porte un enfant Jésus qui a déjà de la puissance. Celle de la galerie Vaticane tient sur ses genoux le *Bambino*, auquel S[t] Pierre agenouillé présente les clefs du paradis; six autres saints (trois de chaque côté) sont attentifs et émus; tandis que deux petits anges se tiennent perchés, comme les oiseaux du ciel, sur la corniche du trône de Marie. Toutes ces figures sont l'image naïve d'une réalité que transformait une idée religieuse très-personnelle et très-vive[3]. — Quant à Jacopo Bellini, longtemps tenu en échec, à Venise même, par Domenico

1. Ce tableau fut peint en 1436.

2. N° 724 du catalogue de cette galerie.

3. Un autre Crivelli, Vittorio Crivelli, n'a pas laissé de souvenirs durables dans la renaissance vénitienne.

Veneziano, il fut regardé comme le premier peintre de la République dès que le maître florentin lui eut cédé la place. Ses tableaux cependant offrent peu d'agrément, et le nom de leur auteur serait peut-être aussi oublié que ceux de Donato et de Morazone, si ses fils ne s'étaient chargés de le rendre illustre... Le mysticisme de Gentile da Fabriano avait pris racine aussi dans les États de terre ferme soumis à Venise. Brescia comparait aux Madones ombriennes celles de Brandolini Testorino, d'Ottaviano Brandino, de Vicenzio Verchio et de Foppo. Vérone s'enorgueillissait à juste titre de Stefano et de Vittore Pisanello[1], qui furent, toute proportion gardée, pour l'école vénitienne, ce que Masolino da Panicale et Masaccio étaient pour l'école florentine. Vicence, avec moins de bonheur sans doute, montrait les peintures de Jacopo Tintorello et de Marcello Figolino. Padoue, fière d'avoir été dotée par Giotto, s'engageait, sous l'impulsion de Squarcione, dans une direction toute classique. En remontant enfin vers le Frioul et vers le Trévisan, on rencontrait des peintres plus arriérés et encore sous l'influence de l'Allemagne, Andrea Bellunello et Domenico de Tolmezzo, Jacopo di Valentina, Antonio et Liberale di Campo... Ainsi, jusqu'au milieu du xve siècle, les artistes vénitiens, d'abord attardés à la suite des vieux maîtres grecs-byzantins, se mettent tour à tour à la remorque de l'Allemagne et de l'Om-

1. Pisanello fut aussi célèbre par ses médailles que par ses peintures.

brie. Les Vierges qui surgissent alors en grand nombre dégagent bien déjà la manière de voir des peintres et leur accent particulier, mais sans parti pris définitif, et sans qu'on ne puisse accuser encore bien des tiraillements. Une foule de tentatives honorables, beaucoup de dévotion, de sincérité, de ferveur, prouvent que le sol est fécond; aucune conquête pittoresque décisive ne peut faire présager quelle sera la moisson. Il n'y a rien, en un mot, dans les prémisses de l'art vénitien, qui se puisse comparer aux préludes du génie florentin... Ne nous arrêtons donc pas plus longtemps aux origines. Quittons ces Madones en voie de formation. Il serait ingrat de les oublier, il est superflu de les trop regarder. L'honneur de ces peintres primitifs est d'avoir engendré les maîtres vraiment grands, qui ont pris une part importante dans l'immense épopée composée par la renaissance italienne en l'honneur de la Vierge.

La découverte due à Jean van Eyck décida de la vocation de l'école. Van Eyck mourut en 1445. Antonello de Messine, auquel, dit-on, il avait transmis son secret, vint se fixer à Venise entre 1450 et 1460. Les Bellini étaient alors en possession de la renommée. Jacopo Bellini, chargé quelque temps auparavant des peintures de la chapelle de Gattamelata [1], avait emmené à Padoue ses deux fils Jean et Gentile, et

1. Cette génération avait vu deux grands capitaines. Louis Sforza et Gattamelata avaient préparé la grande pacification de 1454, à laquelle toute l'Italie dut cette trêve de Dieu, qui lui permit, pendant

sa fille Nicolosia. Les deux jeunes peintres fréquentèrent l'atelier de Squarcione, où l'esprit germanique avait fait alliance avec l'antiquité. Parmi les cent trente-sept élèves réunis dans cette école, Jérôme le Teutonique et Martin de Cologne travaillaient à côté de Mantegna. Celui-ci devint l'ami des Bellini, se prit d'amour pour leur sœur qu'il épousa, et quand il quitta Padoue (1459) pour fonder une école à Mantoue, il laissa dans l'esprit des maîtres vénitiens un indestructible souvenir. Jean Bellin, sans rien sacrifier des tendances mystiques qu'il tenait de son père, put dès lors, grâce à ce qu'il avait vu de l'antiquité, donner à son style plus de noblesse, sans cesser pour cela d'être dogmatique. En même temps s'offraient à lui les procédés de la peinture à l'huile, merveilleusement appropriés aux aptitudes décoratives du génie vénitien. Or celui qui venait doter l'Italie de cette découverte, rapportait aussi d'outre-Rhin les productions les mieux faites pour rappeler à l'art de son pays la dignité de sa vocation et la sainteté de son but. Antonello de Messine avait fait provision des plus chastes productions ultramontaines; il avait dans ses collections quelques-unes des œuvres les plus exquises du pinceau de Memmeling, et montrait entre autres à ses compatriotes le fameux bréviaire du cardinal Grimani, comme une sorte de *compendium* où les pein-

vingt-cinq ans, de donner libre cours à ses aspirations. (M. Rio a très-bien mis en relief l'importance de cet événement. V. *l'Art chrétien*, t. IV, p. 43.)

tres devaient s'instruire... Jean Bellin profita de cet enseignement, mais n'abandonna rien de ce qu'il avait appris de Mantegna. Il ne chercha point sa voie dans une technologie nouvelle, il en prit possession simplement, sans ostentation, on peut presque dire au nom de la Vierge, dont il fut dans l'école le peintre par excellence, et sans se laisser éblouir par les brillantes perspectives ouvertes désormais sur les choses du dehors. Il trouva dans la sincérité de sa foi les forces nécessaires pour résister au tentateur qui lui promettait toutes les richesses du monde extérieur; il leur préféra les mystères du monde intérieur, et ne consentit à devenir un des plus brillants parmi les peintres qu'à la condition de demeurer toujours avec les plus fervents.

Je n'ai pas la prétention d'énumérer ici les Vierges de Jean Bellin; je veux seulement nommer quelques-unes des plus importantes, en déterminer le caractère général, en indiquer le trait saillant. Quoique Jean Bellin soit mort en 1516, il appartient tout entier au xve siècle [1]. C'est un pur *quattrocentista*, qui resta jusqu'au bout fidèle à sa dévotion, et qui, tout en perfectionnant ses moyens d'expression, ne songea pas à les changer. On sent bien dans telle ou telle de ses Madones telle ou telle préoccupation technique, mais ce ne sont là que des nuances pittoresques qui n'altèrent en rien la signification morale de l'œuvre.

1 Né en 1426, il avait soixante-quatorze ans en 1500.

On remarque toujours la même gravité, je dirais presque la même impassibilité. Il semble que Jean Bellin ait craint de rabaisser la Mère du Verbe, en lui prêtant les émotions de la vie. Il lui donne rarement un caractère déterminé, c'est généralement à l'état abstrait qu'il la montre, et elle est pour lui plutôt un mythe qu'une réalité. Dans ces Madones, les joies ou les appréhensions maternelles ne sont que rarement bien vives, elles s'y trouvent plutôt à l'état latent; mais on sent qu'il en est ainsi par retenue, par respect, par crainte de la majesté divine, et que, sous ce calme apparent, il y a place pour toutes les douleurs et pour toutes les espérances [1].

Les premières Vierges de Jean Bellin ont de la sécheresse dans les traits et de la gaucherie dans les formes. Les intentions qu'elles dénotent sont excellentes, la manière de les rendre est défectueuse. — Telle est à Rome, par exemple, la Vierge du palais Borghese. Elle est loin d'être belle, et l'enfant Jésus est tout à fait laid; mais l'esprit qui a rêvé ces figures était ému, et, malgré les défaillances de la main, l'émotion du peintre est restée dans son œuvre. Ce qui est dit avec conviction a un genre d'excellence, qui gagne la sympathie, préférable même à l'admiration. Plus

1. Je ne parle ici, bien entendu, que des images abstraites de la Madone. Nous verrons, dans la seconde partie de cet ouvrage, qu'il en est tout autrement au point de vue du pathétique, quand J. Bellin se trouve en présence des faits évangéliques de la vie de la Vierge.

Jean Bellin avance ensuite vers la fin du xv[e] siècle, plus il agrandit son point de vue, plus il vise à l'harmonie, sinon à la beauté, mais sans rien distraire jamais du calme et de la dignité de ses Madones, sans les rendre plus indépendantes du dogme, sans vouloir s'affranchir en rien de la tranquille symétrie des anciens jours. — La Vierge de l'église des Saints Jean et Paul, naguère détruite par un incendie[1], est présente encore à toutes les mémoires. Elle était assise sur un trône élevé, entre deux groupes de saints et de saintes, avec le *Bambino* debout sur ses genoux, qui bénissait le spectateur. Trois anges, ou plutôt trois petits enfants, debout à ses pieds, chantaient gravement, j'allais dire tristement des cantiques. Ces prétendus anges en effet témoignaient des mêmes infirmités de l'enfance par lesquelles nous commençons tous. « Nous saluons, en entrant au monde, la lumière du jour par nos pleurs[2], et le premier air que nous respirons nous sert à tous indifféremment à former des cris[3]... » Or les anges du tableau de Jean Bellin étaient ainsi. Avec leurs membres grêles, leurs pauvres vêtements, leurs traits douloureux, ils avaient l'air de petits pénitents plutôt que de petits bienheureux, aucune transfiguration n'agissait en eux. En les regardant on songeait à Mantegna, et l'on se rappelait que les deux beaux-frères avaient quelque temps travaillé

1. L'incendie de la chapelle San-Zanipolo, en 1867.

2. *Sapient.*, VII, 3.

3. Bossuet, *Panégyrique de Henri de Gournay*.

côte à côte. Les saints, au contraire, faisaient penser à Memmeling. Devant S[t] Thomas d'Aquin, S[t] Jérôme, S[t] Sixte, S[t] Ambroise et S[t] Augustin, placés à gauche, on se reportait involontairement à certaines pages du bréviaire Grimani; tandis qu'en présence de S[te] Catherine de Sienne, de S[te] Marie-Madeleine et des trois autres saintes, rassemblées à droite, on croyait presque se retrouver avec les compagnes de S[te] Ursule[1]. Quant à la Madone, elle était belle assurément, calme, imposante, mais impassible et un peu massive, comme la plupart des Vierges du maître. Jean Bellin, en pleine Renaissance, s'isolait devant la Mère du Verbe. Il se détournait des Florentins, qui prêtaient alors à Marie un pathétique accent d'humanité, et se reportait de préférence vers les Grecs orientaux, qui avaient imprimé un caractère immuable à cette sainte image. L'enfant Jésus enfin était moins expressif encore. Il apparaissait rigide comme un symbole et comme un mythe, n'ayant ni la mobilité, ni la grâce, ni les enchantements de l'enfance divinisée par le Fils de Dieu. Mais dans tout ce tableau quel recueillement, quelle pompe, quelle profondeur de sentiment religieux! Qui nous rendra jamais de pareils spectacles? Qui redira de ce ton ferme et simple l'âme et le cœur d'un peuple?

Chose remarquable, les plus beaux jours de Venise répondent aux plus belles Vierges de Bellin[2].

1. Dans les tableaux de la châsse de S[te] Ursule, à Bruges.

2. Jean Bellin eut la rare fortune d'avoir successivement pour

En 1488 Venise avait atteint l'apogée de sa gloire, et c'est vers cette année même que parurent les Vierges de Saint-Pierre-de-Murano, de Santa-Maria-Gloriosa-de' Frari, du Rédempteur et de l'Académie des beaux-arts. — A Murano, le doge Agostino Barberigo est agenouillé devant la céleste apparition[1]. St Marc est debout derrière lui, St Augustin se tient de l'autre côté. Deux archanges, dont l'un joue du luth et l'autre du violon, sont en adoration derrière les saints. De riches perspectives de paysage forment le fond du tableau. Dans le ciel enfin se répondent quatre chœurs de chérubins, symétriquement disposés[2]. Ici encore la Vierge est assise sur un trône et gravement drapée dans un long manteau bleu, qui la couvre de la tête aux pieds. C'est toujours le même parti pris d'immobilité, mais avec un caractère de beauté qui s'élève chaque jour davantage. On dirait un marbre mystérieux, doué d'une couleur magique, où l'idée chrétienne est immuable, où la chaleur de la vie n'a point accès. L'enfant Jésus, au contraire, inerte tout à l'heure, est maintenant vivant. Il bénit le donateur et abaisse sur lui un regard excellent. Le doge, de

patrons des hommes tels que les doges Nicolas Tron, Nicolas Marcello, Pierre Mocenigo, André Vendramin, Marco et Agostino Barberigo, Cornaro.

1. Un rideau, qui glisse sur une tige horizontale placée au sommet du tableau, s'est ouvert, pour laisser voir la Vierge et l'enfant Jésus.

2. Chacun de ces groupes comprend trois têtes de chérubins.

son côté, avec son grave et somptueux costume, ses traits majestueux, encadrés dans une longue barbe blanche, est l'image vivante du vieux patriciat vénitien. Il avait donné son fils unique à la République, ses deux filles à l'Église [1], et il venait lui-même, en s'inclinant sous le regard d'une Vierge et devant la bénédiction d'un petit enfant, confesser, au nom de sa patrie, Jésus-Christ Fils de Dieu. Ce tableau est un des chefs-d'œuvre du maître. L'ordonnance, le dessin, la couleur, tout en est admirable. — La Vierge de la sacristie de Santa-Maria-Gloriosa-de' Frari, moins importante au point de vue pittoresque, est préférable peut-être encore au point de vue religieux. Ses traits, sans rien céder de leur austérité, s'animent sous le voile austère qui les encadre, prennent un air de douceur et de bonté qu'ils n'avaient point encore eu et qu'ils ne retrouveront peut-être jamais à ce degré sous le pinceau de Jean Bellin. L'enfant Jésus est remarquable aussi dans sa gravité naïve ; et les deux anges court-vêtus, qui se courbent devant le groupe divin, en jouant de la flûte et de la mandoline, sont charmants l'un et l'autre [2]. — La Madone

1. Ses filles avaient pris le voile à Murano même, dans le monastère des Anges. Son fils était mort à Padoue au service de Venise, en 1482, et depuis cette époque le vieux doge n'avait jamais quitté le deuil.

2. Cette Vierge forme le centre d'un triptyque, sur les côtés duquel sont quatre saints : à droite, St Nicolas et St ...; à gauche, St Benoît et St ... — Ce tableau est signé et daté 1488. Jean Bellin

de l'église du Rédempteur a le même caractère de bienveillance et de sympathie. Elle s'est également départie de l'imposante sévérité qui lui est habituelle, et dans cette mère, qui est vierge et qui veille sur son divin Fils [1], l'âme humaine, abandonnant les tristes appréhensions, se livre à l'espérance. C'est ce qu'expriment aussi les deux anges, qui, assis de chaque côté [2], jouent du luth en levant d'un commun accord leurs beaux yeux vers Marie. — Dans le tableau de l'Académie des beaux-arts [3], la Vierge et l'enfant Jésus ont repris leur gravité accoutumée. Dans la crainte sans doute de se vulgariser, ils redeviennent impassibles. En même temps autour d'eux tout reprend la religieuse symétrie du passé. De chaque côté, S[t] Job et S[t] Sébastien sont nus. Les autres figures de saints sont drapées et se répondent aussi ; tandis que les trois anges, groupés avec ferveur au pied du trône, donnent de la grâce et de la solidité à l'ensemble de ce monument religieux.

a adressé à cette Vierge la prière suivante : *Janua certa poli, duc mentem, dirige vitam, quæ peragam commissa tuæ sint omnia curæ.*

1. L'enfant Jésus est endormi devant sa Mère.

2. Ils sont assis sur une balustrade qui coupe à mi-corps la figure de la Vierge. Ce tableau est dans la sacristie de l'église du Rédempteur. — A côté sont deux autres Vierges de Jean Bellin. Dans l'une, la Vierge et l'enfant Jésus sont accompagnés de S[te] Catherine et du petit S[t] Jean. Dans l'autre, S[t] Jérôme et S[t] François sont ed chaque côté du groupe divin.

3. Ce tableau se trouvait dans l'église de San-Giobbe.

Tout s'apaise et se tait, se recueille et se calme devant cette belle peinture.

A mesure que nous avançons dans la vie du maître, nous voyons ses Madones se revêtir d'une couleur de plus en plus chaude, mais sans modifier sensiblement leur manière d'être et sans rien céder de leurs anciennes convictions. La Vierge de l'église San-Zaccaria, par exemple, assise sur un trône de marbre, est religieuse sans être triste. L'enfant Jésus, nu et debout sur les genoux de sa Mère, bien qu'il conserve un peu de gaucherie, est plus indépendant et plus vrai que par le passé. L'ange qui joue de la viole aux pieds du Sauveur est d'une poésie ravissante, et chacun des saints[1] possède la dignité qui lui est propre. C'est toujours, comme on voit, la même conception solennelle et sacerdotale. Jean Bellin, en dépit du monde qui s'agite autour de lui, reste inébranlable dans sa foi. Seulement son pinceau devient de plus en plus riche et fécond. On sent déjà que le maître est sous le charme d'un de ses élèves ; on croit voir entre ses mains une palette d'or qui n'est pas précisément la sienne, et l'on se demande si Giorgione n'est pas pour quelque chose dans ce tableau. Cette Madone est de 1504 ; Giorgione alors avait vingt-sept ans et n'avait plus que sept ans à vivre. — Trois ans plus tard, en 1507, Jean Bellin, âgé de quatre-vingt-un ans, peignait sa dernière Vierge pour l'église San-Francesco-alla-Vigna. La composition est

1. S[t] Zacharie et S[te] Lucie à gauche, S[t] Pierre et S[te] Catherine à droite.

de peu d'importance[1] ; et au lieu des chairs modelées fermement dans cette pâte ambrée qui nous ravissait tout à l'heure, voici que les contours deviennent durs et sèchement arrêtés. Or cette déviation de style n'est pas du fait de la vieillesse ; elle est voulue, c'est un parti pris nouveau d'imitation. Albert Dürer était venu se fixer à Venise en 1506; il avait alors trente-cinq ans, Jean Bellin en avait fait son ami, et ils s'étaient voué l'un à l'autre une égale admiration[2]. La Vierge de San-Francesco-alla-Vigna fut exécutée par le vieux peintre vénitien sous l'influence du jeune maître de Nuremberg... Ainsi le génie robuste, calme et en apparence immuable de Jean Bellin demeura jusqu'au bout ouvert à tous les progrès, sans rien perdre pour cela de sa forte originalité. Pendant soixante-dix années[3], la Vierge fut l'unique contemplation de cet homme de bien, et, malgré tous les changements qui se firent autour de lui, elle ne cessa d'être présente devant ses yeux[4]. Le roi Louis XI,

1. Les figures ne sont vues que jusqu'à mi-corps.

2. Un remarquable petit buste en bois, représentant Jean Bellin et réputé l'œuvre d'Albert Dürer, est passé de la collection de M. de Janzé dans celle de M. Thiers.

3. Jean Bellin, né en 1426, mourut, à quatre-vingt-dix ans, en 1516.

4. Nous aurions pu citer bien d'autres Vierges admirables de Jean Bellin : les deux Vierges de la galerie Brera, par exemple ; celle du couvent de Saint-Bernardin, à Ferrare ; celle du musée de Berlin ; celle de la National Gallery ; celle de lord Dudley ; celle de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg (l'apôtre S[t] Pierre et S[t] Pierre ermite sont en oraison de chaque côté de la Madone) ; celle qui, de la galerie Pourtalès, est passée dans la collection de M. le baron Sellière, à Mello ; etc.

au moment où il relevait notre pauvre France presque anéantie par la guerre de Cent ans, vit quelqu'une de ces Vierges et en fut touché. Jean Bellin devint son peintre favori; et Venise, qui allait être bientôt submergée par le flot de l'invasion française qu'elle avait appelée, nous envoya comme appât quelques-uns des plus purs rayons de sa belle renaissance.

A côté des Vierges de Jean Bellin, la plupart des autres Madones vénitiennes sont de peu d'importance. — Gentile Bellini, si fécond en ressources pittoresques [1] et en même temps si dévot envers la Mère du Verbe [2], n'a pas laissé de Vierges remarquables. Il s'était trop occupé des choses du dehors pour s'abandonner longtemps à la contemplation intime. — Il en fut de même de Vittore Carpaccio, qui se rapproche de Gentile et s'éloigne de Jean Bellin, avec lequel il travailla cependant à San-Girolamo. Les tableaux de Carpaccio, dans l'oratoire de Sainte-Ursule, et ceux de Gentile Bellini à la confrérie de Saint-Jean-Évangéliste, démontrent des intelligences également inventives, capables de tout embrasser [3]. Les œuvres de Car-

1. Voir surtout le Miracle de la Croix, dans la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Venise.

2. Il avait placé sous le portique de sa maison un grand tableau de Madone, dont il fit don à sa paroisse « pour payer les messes qu'on devrait y célébrer pour le salut de son âme, en l'honneur de la bienheureuse vierge Marie et de S[t] Grégoire. » Ce document est daté de l'année 1505. (V. la *Gazette des Beaux-Arts,* septembre 1866.)

3. C'est pour l'oratoire de Sainte-Ursule, à Venise, que furent peints

paccio sont naturelles et charmantes, mais avec plus d'imagination que de réflexion profonde et de stabilité dans les idées. Ses figures manquent à la fois de douceur dans les contours et de vigueur dans le modelé. Son âme surtout n'a pas su assez s'isoler et s'abstraire, et, bien qu'il ait peint des anges musiciens admirables[1], il n'a pas laissé de Madones vraiment idéales... Les Vierges de ses imitateurs, Lazaro Sebastiani, Giovanni Mansueti, Pietro Veglia, Francesco Rizzo et Benedetto Diana, méritent à peine d'être nommées. — Il n'en est pas de même de Marco Basaiti, qui, sans égaler Jean Bellin, s'en approche sensiblement, tout en conservant sa physionomie propre et son originalité. S'il est inférieur à Giovanni Bellini par l'austérité religieuse, il le surpasse par la variété, par l'indépendance, par les transitions habiles qu'il établit entre les figures et les fonds. Sa couleur, sans être aussi vigoureuse, est très-séduisante. Ses Vierges surtout, quoique un peu pâles et maladives, ont une beauté touchante; leurs traits sont purs, leurs gestes nobles, leurs formes élégantes. Il donne surtout au regard des saints une vivacité extraordinaire... Parmi les élèves de Jean Bellin, il faut citer : Bellin Bellini, dont les

les tableaux de l'histoire de S[te] Ursule, actuellement à l'Académie des beaux-arts; et c'est pour la confrérie de Saint-Jean-Évangéliste que furent exécutés les Miracles de la Croix, également à l'Académie des beaux-arts.

1. Notamment dans le tableau de San-Giobbe, la Purification, sur lequel nous reviendrons dans la seconde partie de cet ouvrage.

Vierges se confondent quelquefois avec celles de la jeunesse du maître ; Marco Marziale, qui n'est qu'un pâle imitateur ; Vincenzo Catena, peintre distingué, mais inégal, et qui incline d'ailleurs plutôt vers Giorgione que du côté de Jean Bellin [1] ; Giannetto Cordegliaghi, dont la douceur et la délicatesse ont été justement vantées par Vasari ; Pier-Francesco Bissolo, qui fait songer déjà à Palma Vecchio ; Girolamo di Santa-Croce, avide de progrès, plus porté aussi vers Giorgione et Titien que vers Bellini ; etc... Enfin au milieu de cette école si nombreuse et si féconde, Girolamo Mocetto et Cima da Conegliano méritent une place à part.

Les deux Madones gravées par Mocetto prennent rang parmi les œuvres de premier ordre qu'ont laissées les *quattrocentisti* de la fin du XV[e] siècle [2]. — L'une de ces Vierges [3], glorieusement assise au fond de la tribune d'une basilique, est vue de face, la tête droite, régulière, immobile, les yeux grands ouverts et le regard perdu dans les profondeurs de l'invisible. Le mouvement, le geste, l'ajustement sont remplis d'aisance et de noblesse [4]. Cette figure s'impose à l'admi-

1. Voir le doge Lorédan agenouillé aux pieds de la Vierge dans la chapelle du palais ducal. Voir aussi les Vierges de Pesaro, etc.

2. Lanzi a été aveugle et injuste ; il n'a rien compris à la beauté de telles inspirations.

3. Passavant, V, p. 136-10.

4. La main droite tient un livre, la gauche soutient l'enfant Jésus. Le voile, jeté sur la tête, couvre les cheveux sans les cacher et tombe sur le manteau, qui enveloppe tout le corps.

ration par la franchise et par la simplicité du sentiment chrétien, elle est d'une grande majesté. L'enfant Jésus, qui bénit le spectateur, est d'une beauté équivalente à la beauté de la Vierge[1]. Les saints et les saintes, réunis autour du groupe divin[2], expriment à ravir la paix, la prière et l'adoration. Les trois petits anges enfin, qui jouent du luth et du tambourin sur le soubassement du trône, sont d'une naïveté ravissante. Cette Madone a le parti pris d'austérité des œuvres de Jean Bellin, elle en a la religion, la grandeur, elle ne concède rien aux idées profanes, et elle revêt en même temps une grâce naturelle que le maître lui-même n'a peut-être jamais portée plus haut. — L'autre Vierge de Mocetto[3] est solitairement assise au milieu du jardin de l'Éden, reconquis par l'Enfant divin qu'elle presse avec amour entre ses bras. Son trône est orné d'arabesques qui appartiennent au goût mondain de la Renaissance[4], mais le sentiment qu'elle exprime est exclusivement chrétien. Sa tête, vue de face, est légèrement penchée sur l'épaule gauche, et ses yeux s'abaissent avec l'infini de l'amour et de la douleur sur le Sauveur du monde, qui, dans une même pensée de prescience divine, tend aussi vers sa Mère son regard et ses bras. Aucun maître vénitien, sans exception, n'a rien réalisé de plus pathétique, et dans cette estampe

1. Il est vu de face sur les genoux de sa mère.
2. Il y en a trois à gauche et deux à droite.
3. Bartsch, 4.
4. Ces arabesques rappellent celles de Nicoletto de Modène.

modeste, tous les pressentiments de l'âme et du cœur se trouvent résumés sous les dehors de la vraie beauté.

Les Vierges de Cima da Conegliano sont loin d'avoir la même pureté de formes et le même caractère de grandeur. Cima est très-voisin de Jean Bellin par certaines qualités secondaires ; il est quasi son égal par le charme de la couleur, par l'abondance et l'éclat de ses œuvres. C'est presque un naturaliste florentin égaré parmi les Vénitiens, exact, minutieux, vif dans ses mouvements, vrai dans ses expressions. Très-religieux et très-convaincu, il tient à la réalité vivante par des liens très-étroits. Si les Vierges de Jean Bellin sont trop immuables, celles de Cima ne le sont pas assez. Elles manquent de calme et sont trop personnelles. Elles répètent toujours aussi les mêmes traits. Mais tandis que, avec Jean Bellin, le type, agréable en lui-même, s'élève avec une persévérante volonté jusqu'à l'abstraction, il reste, avec Cima da Conegliano, dans le seul domaine de la réalité, qui est elle-même, il faut en convenir, assez mal choisie. J'en appelle aux chefs-d'œuvre du peintre : à la Vierge léguée par Jérôme Contarini à l'Académie des beaux-arts de Venise [1], où l'absence de beauté dans la Mère est rachetée par tant de grâce et de spontanéité dans l'Enfant ; à la Vierge glorieuse de la même galerie [2], où ce qu'il y a de dur et de laid dans Marie est encore

1. N° 125 du catalogue de cette galerie.
2. N° 582 du catalogue de ladite galerie.

compensé par la tendresse de Jésus et par la ferveur des anges ; aux Vierges de la galerie de Parme, des Offices, du Louvre, de la National Gallery, etc. Dans tous ces tableaux, le personnage principal, la Vierge, tout en cherchant avec grande sincérité à entrer dans son rôle, ne rend pas clairement l'idée morale qui lui est confiée. Ce qu'il y a d'admirable dans ces tableaux, ce sont ces belles campagnes de la Marche trévisane, que Cima met à chaque instant avec tant de verve, d'éclat et de variété sous les yeux et sous la protection de la Mère du Verbe; nature aimable et grandiose à la fois, fraîche dans ses premiers plans, majestueuse dans ses horizons de montagnes, fertile en prairies, abondante en cours d'eau, riche de fabriques, arrangée partout pour le plaisir des yeux.. Jean Bellin avait donc, aussi bien dans les États de terre ferme qu'au milieu des lagunes, fait naître une foule de peintres, qui rivalisaient de zèle en présence de la Vierge. On pourrait multiplier les noms; citer Niccolò Pizzolo, Girolamo del Santo, Marco Zoppo, Dario de Trévise, Gregorio Schiavone, Francesco da Ponte, les deux Montagna, Giovanni Speranza, le Marescalco, Liberale de Vérone, Domenico et Francesco Morone, Girolamo dai Libri, Giovanni Carotto, Fioravante Ferramola, Paolo Zoppo, Andrea Previtali, Antonio Boselli, etc. Ces artistes, quelque estimables qu'ils soient, n'ont aucun enseignement nouveau à nous donner; c'est aux maîtres souverains qu'il faut maintenant nous adresser.

Ce que l'école vénitienne avait préparé au XVe siècle, elle le recueillit au commencement du XVIe. Seulement la moisson ne fut pas ce qu'avait promis la semence. Jean Bellin avait rêvé pour sa patrie un âge d'or religieux, presque mystique, et cette espérance se transforma en une réalité mondaine, parée de tous les enchantements de la vie opulente et active. La Vierge alors, sous le pinceau de grands coloristes, n'est plus guère que le motif des improvisations les plus brillantes. Giorgione, Sébastien del Piombo, Lorenzo Lotto, Titien, Pordenone, Bonifazio, Pâris Bordone, Tintoret, Palma Vecchio, Paul Véronèse sont de grands charmeurs; quelle que soit d'ailleurs la ferveur de leurs intentions, ce ne sont ni des penseurs, ni des peintres vraiment chrétiens. Amants de la lumière ou préoccupés avant tout de l'effet, épris des riches carnations, des étoffes d'or, d'argent, de velours et de satin, des grands et pompeux appareils d'architecture, ce sont d'inimitables décorateurs, incapables de la vie contemplative, moins soucieux d'émouvoir que d'éblouir, s'adressant plutôt aux yeux qu'à l'esprit et à l'âme, prodiguant à pleines mains sur toutes choses les trésors de leur palette, ne sachant guère sacrifier ce qui brille à ce qui pense, ni concentrer l'attention sur un point unique et capital. A de tels maîtres, quelque grands qu'ils soient, la Vierge ne se révélera pas. Ce qu'ils nous montreront sous son nom pourra nous séduire, mais non pas nous convaincre.

Giorgione, fier, ardent, passionné, voluptueux,

mais avec un fond de mélancolie dans le caractère, plein de hardiesse et d'indépendance, batailleur autant que peintre, cherchant la beauté dans la force, dédaigneux de toute routine, maniant le pinceau d'une main résolue, s'approcha quelquefois de la Vierge, mais n'en reproduisit jamais l'humble et chaste poésie. La Madone du Louvre, une des conceptions les plus religieuses du maître, est assise et retient sur ses genoux, par une écharpe blanche, l'enfant Jésus, qui veut se porter vers le donateur agenouillé devant lui. S[t] Joseph, S[te] Catherine d'Alexandrie et S[t] Sébastien complètent le tableau. Cette prétendue Vierge, qu'on dirait coulée d'or et de bronze sous les rayons de feu du soleil oriental, a trop d'exubérance de chair et de sang pour laisser place à la vie nerveuse. La vie intérieure est plus intense chez le S[t] Sébastien. Le donateur, qui n'est qu'un homme, est parfait. Un petit nombre de couleurs habilement distribuées, fondues entre elles avec un merveilleux accord et rompues à propos par des ombres vigoureuses, arrivent à l'harmonie la plus grandiose. Il y a une audace singulière dans cette manière de peindre, et si le sentiment de la virginité, si l'adorable chasteté, si l'humilité font défaut, on est touché néanmoins par la marque puissante d'un génie créateur. C'est ainsi qu'était peinte la Madone de l'église de Castelfranco, entre S[t] Georges, dans lequel on reconnaissait Giorgione lui-même, et S[t] Liberale, qui était le portrait du condottiere Tutio Costanzo. La Vierge, dans l'incompréhensible allégorie

de la galerie des Offices, produit la même impression[1]. Dans ces tableaux, les images secondaires dominent tout et briguent avant tout les suffrages. Il en est ainsi d'ailleurs dans la plupart des chefs-d'œuvre de l'école vénitienne. Giorgione était le peintre des héros, non pas celui de la Vierge. Il avait dignement représenté Gonzalve de Cordoue, Gaston de Foix et la plupart des grands capitaines qui s'étaient signalés dans la guerre de la délivrance ; et ces brillants soldats sont tellement beaux et touchants dans leur beauté, qu'en les regardant on oublie la Madone, devant laquelle souvent ils sont agenouillés.

L'Italie, subjuguée par Léonard, par Michel-Ange et par Raphaël, regarda avec admiration le fier aspect des peintures de Giorgione; et quand ce peintre fut mort, en 1511, à l'âge de trente-quatre ans, Rome s'appropria le meilleur de ses élèves, Sébastien de Venise, esprit peu inventif, mais merveilleusement façonné à l'imitation de son maître. Sébastien apporta

1. N° 631.—La Vierge est assise sur un trône de marbre installé au bord d'un lac. Un dallage de marbre, entouré d'une balustrade, s'étend devant le trône. De chaque côté de la Vierge sont deux saintes. Un arbuste vert, planté dans un vase, fleurit au milieu de ce *cortile*. Un petit enfant nu se pend à la tige de cet arbre, trois autres petits enfants s'amusent autour. St Sébastien, nu, et un autre saint, presque nu aussi, se tiennent debout vis-à-vis de la Vierge. St Joseph et St Paul sont accotés à l'extérieur de la balustrade. Quel est le drame moral qui se joue sur cette scène improvisée en pleine nature? Quelle est au juste la pensée du peintre?... On ne saurait le dire.

à Michel-Ange l'appoint de sa belle couleur. Cependant les Madones issues de la collaboration de ces deux peintres n'approchèrent jamais des Vierges de Raphaël, qui, en demeurant incomparables au point de vue de l'idée, se revêtirent en même temps d'une couleur à laquelle les exemples de Sébastien ne furent point étrangers. La plus remarquable des Vierges, conçues probablement par Michel-Ange et peintes par Sébastien del Piombo, se trouve dans la cathédrale de Burgos. Marie soutient de sa main gauche son divin Fils, qui est debout sur le banc où elle est assise. Une draperie blanche tombe du sommet de sa tête sur le manteau bleu, jeté par-dessus la robe rouge. L'enfant Jésus, de son côté, tient de la main gauche le globe céleste, et de la main droite bénit le spectateur, qu'il regarde avec gravité. Deux archanges, suspendus dans les airs, s'apprêtent à couronner la Mère de Dieu. Ce tableau est austère, majestueux, d'une simplicité grandiose; mais la tendresse et la sympathie n'y sont point. Dans cette robuste matrone et dans ce vigoureux enfant, on ne reconnaît ni Marie ni Jésus. On ne voit pas, dans l'une, cette fleur de virginité qui inspire le respect en même temps que l'amour; on ne rencontre pas, dans l'autre, cette bonté surnaturelle, par laquelle le monde a été régénéré. La religion cependant ne fait pas défaut à cette peinture, mais ce n'est pas l'idéal du sentiment religieux qui s'y trouve. La grâce surtout est absente, la grâce sans laquelle la Vierge n'a presque pas de raison d'être.

Également sorti de l'école de Jean Bellin et de Giorgione, mais avec quelques attaches du côté de Léonard de Vinci, Lorenzo Lotto a plus de calme dans les idées que la plupart des Vénitiens de cette époque. Dans ses Vierges glorieuses, environnées de saints et de saintes, avec des anges musiciens dans le ciel et sur les marches du trône, les figures en général sont maigres et les contours un peu mous, les attitudes aussi sont souvent indécises, mais les physionomies sont variées et respirent l'honnêteté. Lorenzo Lotto, dont le nom est lié à celui de Martinengo Coleone, a laissé ses chefs-d'œuvre à Bergame[1]. La Vierge de l'église Saint-Dominique, où Alexandre Martinengo et sa femme se reconnaissent dans les figures de St Alexandre et de Ste Barbe, est une création d'une pureté angélique. Le tableau de San-Bartolommeo, où la Vierge et l'enfant Jésus s'entretiennent chacun en sens inverse avec les bienheureux qui les entourent, est également remarquable. Celui de San-Spirito, où le petit St Jean-Baptiste, assis aux pieds de la Vierge, embrasse un agneau et met dans ce baiser tout son cœur, mérite

1. M. Rio, entraîné trop loin dans son admiration pour Lorenzo Lotto, a été jusqu'à faire à Bergame l'honneur d'une école à part. Sans doute Bergame a eu ses artistes dont elle est fière. Mais s'il fallait ainsi multiplier les écoles, on en aurait autant qu'il y a de villes et de bourgades en Italie. Conséquent d'ailleurs avec lui-même, M. Rio fait aussi l'histoire d'une école de Brescia, à laquelle il donne Moretto pour chef. (V. les Vierges de Moretto dans les églises de Saint-Clément, de Saint-Jean-Évangéliste, de San Pietro in Oliveto, etc.)

aussi d'être rappelé. Il en est de même du Mariage de Ste Catherine, dans la galerie Carrare. N'oublions pas non plus les fresques de Jesi[1], d'Alzano et de Trescorre[2], où Ste Catherine d'Alexandrie, St Pierre martyr et Ste Barbe, sont tour à tour montrés dans les luttes de leur vie et exaltés dans leur triomphe. Il n'y a, il est vrai, dans toutes ces peintures, ni hardiesse, ni fécondité, mais une dévotion qui vous gagne à force de sincérité. Plus Lotto avançait en âge, plus sa ferveur pour la Vierge devenait grande. Il en arriva à ne pouvoir plus vivre ailleurs qu'à Lorette, où il mourut en paix, en vue de la maison de Nazareth, après avoir passé des années à supplier la Mère du Verbe de le recevoir dans le paradis de son Fils. Ses plus belles Madones sont contemporaines des Vierges de Raphaël, mais quelle distance les en sépare encore! Quand Lorenzo Lotto devint vieux, le saint prit en lui le pas sur le peintre, et l'invention pittoresque lui fit de plus en plus défaut. Il faut le dire aussi, plus il allait, plus il s'éloignait des sources d'inspiration. Ne voyant rien devant lui, il se retourna en arrière, abandonna Giorgione pour revenir à Jean Bellin, sacrifiant tout à l'idée, et aboutissant à la sécheresse par dédain de l'agrément extérieur. Or, il en est de l'art comme de l'homme; arrivé à sa maturité, il ne peut plus briguer l'admiration que par des qua-

1. Dans la Marche d'Ancône.
2. Près Bergame.

lités viriles; les naïvetés du premier âge, les grâces même de l'adolescence ne lui sont plus permises; il n'arrive qu'à grimacer dès qu'il cherche à se rajeunir. Autant l'âme s'épanouit au frais sourire de l'enfant, autant le rire forcé de l'homme fait l'attriste et la resserre.

C'est ce que comprirent, en même temps que Giorgione, les maîtres qui couronnèrent la renaissance vénitienne. Titien, le plus grand d'entre eux et l'un des plus puissants génies de la peinture, ne sentant plus en lui la naïveté, ne travailla point à la feindre. Esprit calme, judicieux, solide, sans illusions, sans enthousiasme, il chercha dans les choses extérieures la poésie qu'il ne songea pas même à demander au sentiment intime, et la nature, soumise à ses incantations, lui découvrit toutes ses magnificences. Un corps robuste, une force physique à toute épreuve, de merveilleuses qualités d'artiste, un esprit prêt à tout comprendre, une âme faible et presque effacée, voilà Titien. Il devait produire des chefs-d'œuvre pendant près d'un siècle, sans que les vibrations intérieures vinssent un seul instant déranger sa forte constitution. Or, tous les charmes de l'invention, de la forme et de la couleur ne suffisent point à l'image abstraite de la Vierge, il y faut surtout l'émotion, et Titien, pour ne l'avoir pas ressentie, ne l'a jamais rendue[1]. Ses Vierges sont en très-grand nombre, et il

1. Je ne parle ici, cela va sans dire, que de la seule figure de la

n'est d'aucun intérêt pour nous de les compter. Elles sont répandues dans toutes les grandes galeries de l'Europe, et elles y sont parfaitement à leur place. Il est impossible, en effet, quelque bonne volonté qu'on y mette, d'y trouver motif à recueillement ou à méditation. Ce sont de belles jeunes femmes, fraîches et parées, bien portantes sans être massives, ravissantes à voir, et qui font très-bonne figure sous les ombrages où elles aiment quelquefois à se reposer. — Telle est la Vierge au lapin blanc du musée du Louvre[1], charmante bucolique, où Marie, Jésus, S[te] Catherine et S[t] Joseph jouent leur rôle à ravir. Il n'y a là en réalité que deux jeunes femmes franchement épanouies, dont l'une tient un lapin blanc et l'autre un petit enfant tout nu qui veut s'en saisir. Les robes rouges et blanches, les voiles blancs et bleus forment, avec les carnations roses, sur l'herbe tendre de la prairie, les plus suaves harmonies. Plus loin, à l'ombre de grands arbres, un berger garde son troupeau, et plus loin encore, de riches vallées, coupées de montagnes bleues, se prolongent à l'horizon, sous les feux heurtés d'un soleil couchant. Il est difficile de rêver une plus agréable pastorale. Il est impossible de voir là une inspiration chrétienne. — J'en dirais autant, sans sortir

Vierge; car Titien, doué d'une vraie puissance dramatique, a fait intervenir la Mère du Christ dans d'admirables tableaux. Nous le verrons dans la seconde partie de cet ouvrage, notamment dans la Mise au tombeau et dans l'Assomption.

1. N° 499 du catalogue de cette galerie.

de notre galerie nationale, du tableau où Ste Agnès et le petit St Jean-Baptiste sont en présence de la Vierge et de l'enfant Jésus[1]; — de celui où interviennent St Ambroise, St Étienne et St Maurice[2]; — de cet autre où les anges portent la croix au-dessus de la Sainte Famille[3]. Ce sont toujours les mêmes qualités brillantes, et c'est toujours aussi la même absence de sentiment religieux. — Titien, quelque richement doué qu'il fût, ne put, même dans les circonstances les plus graves et au milieu des plus pressants appels, s'élever dans les pures régions de l'idéal. Ainsi, pendant la peste de Venise, en 1511, la dévotion populaire s'adresse à lui pour obtenir de la Madone la cessation du fléau, et il peint une Vierge, assistée de St Roch et de St Sébastien, aussi nulle et aussi insignifiante que toutes celles qu'il avait peintes déjà et qu'il devait peindre encore. — Plus tard, en 1519, il exécuta la grande peinture commémorative des victoires maritimes remportées par les Pesari sur les flottes du sultan Bajazet[4]. L'évêque Jacopo Pesaro et son frère sont à genoux devant la Vierge, qui tient son Fils dans ses bras. Un prisonnier turc est amené par St Georges, qui déploie au-dessus de la tête de l'ardent prélat une grande bannière surmontée d'une branche de laurier.

1. N° 460 du catalogue du musée du Louvre.

2. N° 458, *ibid.*

3. N° 461, *ibid.*

4. Ce tableau est dans la chapelle de la famille Pesaro, à l'église Santa-Maria-Gloriosa-de' Frari.

Tous les membres de la famille Pesaro sont agenouillés derrière leurs chefs. Il y a là les plus beaux portraits qui se puissent voir. L'attitude de ces hommes énergiques est humble autant que ferme. Un air de triomphe et de gloire règne sur toute cette peinture. Mais la Vierge, objet de l'universelle adoration, est absente. Titien lui a substitué une idole de chair, sans pitié, sans virginité, sans grandeur et sans rayonnement. — Quand enfin les frères Mineurs, aveuglés et ravis en présence de ce chef-d'œuvre incomplet, voulurent confier à Titien le tableau d'autel de leur église de Saint-Nicolas, le maître encore trouva son âme vide de l'image virginale, et, au lieu d'un acte de foi, ne donna qu'un beau morceau de peinture [1]. Au lendemain du jour où Raphaël, sur la seule demande des religieux de Plaisance, avait peint la Vierge de Saint-Sixte, Titien, porté par l'enthousiasme de tout un peuple, ne trouva pour la Vierge que des traits insignifiants. Il eut beau user des plus merveilleux artifices, disposer avec un art infini de l'ombre et de la lumière, juxtaposer les couleurs avec un instinct supérieur de l'harmonie, être passé maître dans toutes les combinaisons pittoresques, il ne réussit qu'à être inimitable par les sensations, et ne put, même accidentellement, quitter la terre pour monter au ciel. Gardons-nous cependant de rabaisser un aussi prodi-

1. Ce tableau fut acheté par le pape Clément XIV pour la galerie du Vatican.

gieux talent. Quand une même intelligence réunit tant de trésors, on est forcé de reconnaître en elle une œuvre de prédilection du Créateur.

A côté de Giorgione et de Titien, Venise nommait alors avec orgueil et presque sur le même rang Licinio Pordenone, né dans le Frioul en 1483, la même année que Raphaël. A ce peintre flamboyant et magnifique, à ce patriote épris de gloire militaire, il ne faut pas demander non plus d'être véritablement ému en présence de la Vierge. Comme il ne rêve que de grandes actions, il n'aime aussi que les natures fortes. La peinture épique est son fait. Il travaille avec une épée au côté, cherche partout des héros, donne de grands airs à ses portraits, dit avec hauteur les choses les plus simples, et ne sait pas rendre avec simplicité les choses les plus hautes. La fougue de son pinceau ne s'accommode pas des sages lenteurs qu'il faut mettre en songeant à la Vierge. Par exemple, la Sainte Famille de l'église collégiale de Pordenone, très-belle de couleur, est tout à fait insuffisante comme idée. Ses Vierges n'étaient d'ailleurs généralement que des réminiscences profanes. C'est ainsi que dans le Mariage de Ste Catherine, à l'église Santa-Maria-di-Campagna, à Plaisance, la Vierge est le portrait d'Élisabetta Frescolina, sa seconde femme, tandis que, dans le personnage de St Paul, il s'est représenté lui-même tenant fièrement le glaive. Rien de mystique assurément dans ces tableaux. Mais devant de telles figures, peintes avec tant d'éclat et de solidité, tour à

tour inondées de lumière et noyées dans le clair-obscur, si habilement posées sur leurs fonds de couleur sombre, qu'elles semblent prêtes à sortir de leurs cadres, on ne peut encore s'empêcher de reconnaître un maître et de s'incliner devant lui. — Palma Vecchio, qui vient également à la suite de Giorgione, a laissé nombre de Madones d'une couleur admirable et d'un fini précieux, mais dans lesquelles encore on ne peut voir que de belles femmes et de jolis enfants. Elles se ressemblent toutes, et reflètent de plus ou moins près les traits de Violante, la fille même du peintre. Regardez les Saintes Familles du musée du Louvre, des galeries de Naples, de Turin, de Dresde, la Ste Barbe de l'église Santa-Maria-Formosa à Venise, la Vierge assise sur un trône, entre Ste Lucie et St Georges, dans l'église Saint-Étienne à Vicence; toujours vous serez ébloui par les mêmes étoffes éclatantes, charmé par le même agrément du visage, jamais vous ne serez ému. — Il en est ainsi de Bonifazio, homme intègre, courageux et fier, peintre très-habile, dont les Madones ont leur genre de beauté pittoresque, mais sont insignifiantes au point de vue religieux[1]. — Il est plus difficile encore de reconnaître la Vierge dans les beautés molles, énervantes et sensuelles de Pâris Bordone. — Viennent

1. Voir au Louvre la Sainte Famille, accompagnée de Ste Marie-Madeleine, St François et St Antoine (nº 82); et la Vierge et l'enfant Jésus, entourés de Ste Catherine d'Alexandrie, de Ste Agnès et du petit St Jean.

enfin Tintoret, qui eut la prétention chimérique d'allier le coloris de Titien au dessin de Michel-Ange, et Paul Véronèse, dont les belles décorations couronnent dignement le cycle héroïque de la République. Grâce à ces deux maîtres, la renaissance italienne se survécut à elle-même jusqu'à la fin du XVIe siècle, et, parmi les cités de la Péninsule, Venise fut la dernière à étonner le monde des productions de son génie. Nous sortirions de nos limites en suivant ces maîtres, dont l'un était à peine né et l'autre encore à naître quand mourut Raphaël [1]. D'ailleurs, si la Vierge tient nominalement une grande place dans leurs œuvres, elle y est moralement d'une importance secondaire ou presque nulle. Jean Bellin avait épuisé dans l'école la source de l'inspiration religieuse. Les successeurs de ce grand homme s'étaient répandus tout entiers sur les choses extérieures, et n'avaient rien vu de ce qui est intérieur. Les derniers venus de cette génération vaillante, quelque bonne volonté qu'ils y mirent, ne purent remonter ce courant. Ils furent entraînés exclusivement vers ce qui se passe au dehors, et ne mirent point en pratique la parole du Sauveur : « Le royaume de Dieu est au dedans de vous [2]. »

1. Tintoret (1512-1594); Paul Véronèse (1528 ou 1530-1588).
2. Luc, XVII, 21.

ÉCOLE DE MANTOUE.

A côté des Madones vénitiennes, les Vierges de Mantoue forment, grâce à Mantegna, un groupe à part. Mantoue, dont nous n'avons point parlé au XIVe siècle, parce que son rôle est nul dans les origines de la renaissance italienne, Mantoue, la patrie de Virgile, désolée pendant tout le moyen âge par les invasions et par la féodalité, livrée ensuite, selon le caprice de la victoire, aux Guelfes ou aux Gibelins, aux San Bonifacio ou aux Buonaccorsi, était soumise depuis 1328 à la domination des Gonzague. Comme la plupart des petites tyrannies locales qui se partagèrent alors la Péninsule, la dynastie des Gonzague eut au moins pour excuse les lettres et les arts. Elle eut surtout la fortune d'associer à son nom un des plus grands noms de la Renaissance, et la gloire d'Andrea Mantegna est restée, devant la postérité, le plus beau titre du premier marquis de Mantoue[1].

Mantegna, qui n'est pas Mantouan et qui ne vint à Mantoue qu'à l'âge de trente-sept ans, est à lui seul, au XVe siècle, toute l'école de Mantoue. Ce n'est pas

1. Ce fut en 1328 que Louis Ier Gonzague, reconnu vicaire de l'Empire, prit possession de Mantoue. En 1433 François Ier Gonzague, moyennant douze cents florins d'or, se fit nommer marquis de Mantoue. Son fils, Frédéric II, fut fait duc par Charles-Quint en 1530.

que cette ville n'ait, comme toutes les villes italiennes, des prétentions à un art personnel et d'antique origine. Elle revendique, par exemple, les peintres qui ont exécuté les miniatures des Quatre-Évangiles, donnés au monastère de Saint-Benoît par la grande comtesse Mathilde. Or les images de la Vierge répandues sur ces respectables vélins nous reportent jusqu'au XIe siècle. Mais ce ne sont là que des enluminures barbares, sans style et sans physionomie propre, l'ignorance et la laideur ayant en ce temps-là passé leur niveau sur toute la Péninsule. Les Mantouans invoquent aussi avec un certain orgueil la Vierge d'un tombeau érigé en 1303 dans le cloître de San-Francesco; peinture informe, disproportionnée, qui n'a rien encore ressenti des premiers souffles de la Renaissance. Quant à la Madone peinte, au commencement du XVe siècle, sur l'autel de ce même sanctuaire, elle n'a rien non plus de significatif, et prouve seulement que l'influence de Giotto s'était fait sentir sur les rives du Mincio, comme partout ailleurs en Italie. Ces rares exemples sont donc sans valeur, et si Mantoue ne s'était point approprié les Vierges de Mantegna, nous n'aurions pas même à la nommer.

Andrea Mantegna, né à Padoue en 1431, élevé selon les préceptes de Squarcione, se fraya, en dehors des maîtres contemporains, une route à lui, rigoureuse, austère, où l'enseignement de l'antiquité eut une aussi large part au moins que celui de la nature, et qui l'inclina vers le monde des idées, sans

l'éloigner pour cela des choses de sentiment. Les Vierges de Mantegna se ressentent de cette prédilection de leur auteur pour les modèles classiques et d'une préoccupation continuelle aussi de la réalité. Penseur autant que peintre, ce que Mantegna cherche avant tout dans la Mère du Verbe, c'est l'idée abstraite; cependant il n'oublie pas que cette idée n'est éternelle qu'à condition d'être toujours vivante. Il la montre même généralement trop vivante et trop réelle, et ne se souvient pas assez que la Vierge ne parle au cœur de l'homme que par la beauté, par la sympathie, par la grâce. C'est par la peinture, c'est-à-dire par l'expression de la vie intérieure, que l'art est devenu chrétien; Mantegna le sait, et cependant il emprunte constamment à la sculpture ses moyens d'imitation. De là souvent l'insuffisance et la froideur de ses Madones. Mais il fut inflexible dans sa manière de voir, ne se modifia presque jamais, et s'appliqua surtout, sans changer son point de vue, à se perfectionner toujours davantage.

Mantegna avait dix-sept ans quand il peignit le tableau de Santa-Sofia, à Padoue. Peut-être fut-ce là sa première Vierge[1]? — A défaut de ce tableau, la Ste Euphémie, peinte en 1454, est la première indication qui nous reste des efforts qu'il tenta pour exprimer la virgi-

1. Ce tableau, qui se trouvait sur le maître-autel de l'église, est perdu maintenant. On n'en a conservé que l'inscription: *Andrea Mantinea Patavinus Ann. septem et decem natus sua manu pinxit.* 1448.

nité chrétienne[1]. Le maître, bien qu'âgé de vingt-trois ans seulement, était déjà en pleine possession de lui-même (les fresques des Eremitani, qui datent de cette époque, en font foi), et la passion de l'antiquité le dominait trop pour que son âme pût s'ouvrir sans réserve à l'émotion religieuse. La Ste Euphémie, royalement vêtue, dont la poitrine est percée d'un glaive, et dont le bras gauche est engagé dans la gueule d'un lion, porte avec une majestueuse sérénité le lis, symbole de virginité, et la palme, emblème de victoire. C'est une figure triomphante, cela est vrai; mais pour que ce triomphe fût digne du Christ, il y faudrait l'humilité, et elle n'y est pas. — La Vierge glorieuse, peinte vers le même temps et signalée à Milan, dans la maison Mellerio, par les savants commentateurs de Vasari, offre les mêmes lacunes et la même insuffisance au point de vue virginal[2]. Ce qu'il y a de plus admirable dans cette Madone, c'est la draperie qui la couvre. Or, si dans l'antique, où le sentiment intérieur est subordonné aux formes extérieures, il suffit de beaux plis pour envelopper de beaux corps, il n'en est plus ainsi dans une œuvre chrétienne, où toutes les beautés extérieures sont vaines si l'émotion intérieure

1. Ce tableau est passé du musée Borgia, à Velletri, dans la galerie royale de Naples. Il est signé : *Opus Andreæ Mantegnæ*, 1454. Il a été mal restauré. D'Agincourt l'a gravé dans son *Histoire de l'Art par les monuments*, Peinture, pl. 139.

2. Vasari, t. V, p. 188. — Cette Vierge est assise, avec l'enfant Jésus, entre S[t] Jean-Baptiste et S[te] Marie-Madeleine.

n'est vivement ressentie. — Mantegna ne fut pas sans lutter contre les tendances classiques qui le subjuguaient. Les œuvres ferventes qui arrivaient de l'Ombrie jusqu'à Venise, en passant par Padoue, lui donnaient à réfléchir. Il regardait avec attention les Bellin, qui, tout en sauvegardant leur indépendance, s'étaient faits ses admirateurs, et la Madone de la Casa Melzi, à Milan, prouve qu'il chercha quelquefois à s'en rapprocher[1]. Cette Vierge, en effet, montre comme une tentative de conciliation entre deux manières de voir différentes. La tête, sans être précisément mystique, incline vers un sentiment d'austérité vraiment chrétien, et rappelle à n'en pas douter le parti pris de Jean Bellin. La couleur aussi prend une chaleur et un éclat qui sont en dehors des habitudes de Mantegna, et qui font songer également au maître vénitien. Mais Mantegna redevient aussitôt lui-même. Après avoir peint cette tête de Vierge pour ainsi dire avec un instrument d'emprunt, il retourne à ses affections naturelles en exécutant la riche draperie qu'il jette sur les genoux de la Madone, et semble réclamer surtout l'attention pour cette draperie, tant il y met de science, de patience et de soins. Est-ce à dire que Mantegna fut insensible à tout sentiment religieux? Loin de nous cette pensée. Mais son génie, obsédé de la perfection

1. La Vierge, assise sur un trône, tient sur ses genoux le *Bambino*, qui donne sa bénédiction. Des anges musiciens, au nombre de six, complètent ce tableau. On le croit peint vers 1461. (V. Vasari, t. V, p. 187.)

des bas-reliefs et des sculptures antiques, était comme enchaîné à la lettre de ses modèles. Ses Vierges conservèrent quelque chose de l'inflexibilité du marbre, et sous cette rigide enveloppe, le savoir le plus vaste qui fut jamais peut-être ne put faire jaillir la divine étincelle.

La Vierge de Saint-Zénon, cependant, peinte à Vérone en 1463, semble échapper à cet arrêt. Vêtue d'une robe rouge, d'un manteau bleu ramené sur la tête, d'un voile transparent qui couvre le front sans en rien distraire et descend avec une prodigieuse légèreté jusque sur l'enfant Jésus, elle est assise au milieu d'un portique à pilastres, dont l'entablement est orné d'une frise sur laquelle courent des génies supportant des guirlandes. Ses traits ont de la jeunesse et de la douceur. L'enfant Jésus, avec sa tête penchée sur son épaule droite, est à la fois charmant et touchant. Il est, dans les bras de sa Mère, comme sur le seul trône digne de lui. Les anges, qui, dans ce palais enchanté, donnent un concert à la Madone, chantent et jouent du luth avec une telle vérité qu'on croit les entendre. Les saints enfin, groupés de chaque côté sur des volets que l'ordonnance générale de l'architecture raccorde au tableau central, sont, dans leurs draperies magistrales, austères et convaincus. Mantegna, dans ce tableau, se montre plus voisin de la beauté qu'il ne l'est d'habitude. Ses figures ont une morbidesse que d'ordinaire il ne leur donne pas, et qui se prête avec docilité à l'expression de la grâce. Les scul-

ptures de la frise rappellent Donatello. Les fleurs et les fruits, répandus à profusion dans le couronnement de cette gloire, sont d'une couleur et d'une vérité d'imitation qui défient tous les Vénitiens. C'est l'âme même du xve siècle qui, au milieu de tous les enchantements de la Renaissance, resplendit dans ce tableau[1].

L'autorité de Mantegna était alors incontestée et sa renommée s'étendait partout en Italie. Les guerriers et les poëtes le regardaient avec admiration. Palla Strozzi, Galeotto Marzio da Narni, le poëte Giano Pannonio, etc., s'étaient fait peindre par lui à Padoue. Felice Feliciano venait de lui dédier son livre à Vérone[2]. L'orateur sacré, Matteo Bosso, nommé abbé de la Badia par les Médicis, l'attirait à Florence[3], où il peignit une Vierge aujourd'hui perdue[4]. Louis Gonzague enfin, qui avait déjà conquis à Mantoue l'helléniste Guarino, le savant Filelfo, l'architecte Léon-Baptiste Alberti, s'appropria Mantegna, et, en le créant chevalier, voulut presque en faire son

1. Les anges qui entourent la Vierge sont au nombre de neuf. Les saints placés sur les volets sont : à gauche, St Pierre, St Paul, St Jean l'Évangéliste et St Augustin ; à droite, St Benoît, St Laurent, St Zénon et St Jean-Baptiste. — Cette Madone vint en France en 1797. En retournant à Vérone, en 1814, elle nous laissa sa prédelle. Le Calvaire, sur lequel nous reviendrons dans la seconde partie de cet ouvrage, est au musée du Louvre.

2. *Iscrizioni Veronesi,* publié en 1463.

3. V. la lettre de l'Aldobrandini du 5 juin, inédite dans les archives de Mantoue.

4. Vasari, t. V, p. 167, note 1.

égal[1]. On conçoit que dans cette petite cour engouée de pédantisme littéraire, la passion de Mantegna pour l'antiquité ne se soit point éteinte. En effet, pendant une période de près de vingt ans, on a peine à signaler une seule Vierge dans son œuvre. Tout occupé des chambres du château de Mantoue, il se voue presque sans restriction à des inspirations profanes... En 1488 cependant Innocent VIII l'appelle à Rome, et là, au centre même du monde classique, il passe deux années tout occupé de peintures religieuses. Malheureusement, les fresques de la chapelle Cibo, « faites avec tant de soin et d'amour, dit Vasari, que les murs et la voûte semblent couverts de miniatures plutôt que de peintures, » ont été détruites à la fin du dernier siècle par le pape Pie VI, pour la construction du *Braccio Nuovo,* au musée Vatican. C'était peut-être, au point de vue chrétien, le plus beau titre de Mantegna. Une simple petite Vierge avec le *Bambino* est le seul témoin qui nous reste des pensées du maître pendant son séjour à Rome[2]. Elle est assise au premier plan d'une campagne austère et rocailleuse. Sa tête est nue et ses cheveux sont dénoués sur ses épaules. Ses traits sont sévères, infiniment tristes. L'enfant Jésus, qu'elle tient sur ses genoux, lève ses yeux vers elle avec le même sentiment de douleur et de gravité. On aperçoit au fond des travailleurs aux prises avec

1. Les archives de Mantoue constatent qu'en 1468 Mantegna était à la solde de Louis Gonzague.

2. Ce tableau est dans la galerie des Offices.

d'arides roches dont ils extraient la pierre. La nouvelle Ève domine ainsi toutes les aridités de la vie, et, en offrant son Fils pour le salut du monde, elle ressent et résume en elle toutes les tristesses des enfants d'Adam. Et cependant elle est encore impuissante à gagner les cœurs. Malgré le soin, malgré le style, malgré le noble caractère dont Mantegne a revêtu sa Madone, il n'a pu lui donner la chaleur et la grâce. De plus, le *Bambino,* au lieu d'être le type de toute beauté, est presque laid. Cette petite peinture est un rare chef-d'œuvre au double point de vue de la science et de l'exécution ; elle est insuffisante au point de vue religieux. On est pénétré de respect devant elle ; mais elle ne remue en nous aucun des sentiments qui font aimer et croire.

De retour près de Louis Gonzague, Mantegna composa ses Triomphes, une des plus belles œuvres du XVe siècle, et qui a suffi à elle seule pour assigner à Mantoue une place d'honneur parmi les centres fameux de la renaissance italienne. Or, en même temps qu'il peignait et gravait cette œuvre vraiment épique, il dessina et grava aussi avec une familiarité grandiose une petite Madone assise à terre et pressant dans ses bras l'Enfant divin, contre le front duquel elle pose sa joue avec une tendresse maternelle, touchante autant que vraie [1]. Là, pas plus qu'ailleurs, Mantegna n'a laissé la céleste empreinte ; mais il a élevé sa pensée et son cœur à

1. Bartsch, 8, b.

une grande hauteur, et l'on se recueille involontairement devant cette mère, qui n'est pas la Vierge, et devant cet enfant, qui n'est point Dieu.

A peine Mantegna avait-il terminé les Triomphes de César[1], qu'il dut peindre, comme l'emblème par excellence de tous les triomphes, la Vierge glorieuse de Santa-Maria-della-Vittoria. Le marquis de Mantoue avait battu les Français sur les rives du Taro. Pour célébrer ce succès, François Gonzague avait dédié une église à Notre Dame de la Victoire, et, en 1495, il en commanda le tableau d'autel à Mantegna[2]. La Vierge, portant l'enfant Jésus, est assise sur un trône dont le marchepied, orné de griffes en forme d'acanthes, rappelle les beaux bronzes padouans et florentins du xve siècle. Ce marchepied lui-même est porté par un soubassement sur lequel un bas-relief d'or représente la chute de nos premiers parents. A l'entour et au-dessus du trône, tout fleurit au sein de l'abondance; les longs chapelets de coraux se mêlent aux guirlandes de fleurs et de fruits, sur lesquelles les oiseaux célèbrent à leur manière les louanges du Créateur. St Maurice et St Michel, attentifs et recueillis, sont placés de chaque côté de Marie et soulèvent le manteau dont elle est revêtue. Un peu en arrière

1. Outre les Triomphes de César, qu'il peignit pour le marquis de Mantoue, Mantegna composa les Triomphes de Cornelius Scipion, pour le cardinal Francesco Cornaro. (V. à l'Institut royal de Londres.)

2. Ce tableau est au musée du Louvre, n° 250.

paraissent S[t] Longin et S[t] André, les deux patrons de Mantoue. On peut presque qualifier de sublimes ces figures secondaires. Le petit S[t] Jean-Baptiste, tenant d'une main la croix et tendant l'autre vers le Sauveur, est debout aux pieds de la Madone. Près de lui et plus bas se trouve une femme âgée, que Vasari et Ridolfi ont prise pour S[te] Anne, mais qui, vu la place qu'elle occupe et vu le rosaire qu'elle tient de la main droite, est plutôt une suppliante, et sans doute une personne de la famille du donateur[1]. Le donateur enfin, Jean-François Gonzague, est agenouillé devant la Vierge. Il est revêtu de son armure et tout bardé de fer; sa tête seule est découverte, ainsi que ses mains, qui sont jointes avec naïveté. Voilà un portrait d'une grande élévation de style et d'une prodigieuse vérité. On y sent le relief d'un caractère énergique, absolu, violent, où respire en même temps une ardeur religieuse singulière. Les traits, vus de profil, sont loin d'être beaux, mais ils vivent avec passion et sont comme attendris par une émotion divine. L'œil est rempli d'extase, la pupille est comme dilatée par la vision céleste, et la bouche entr'ouverte fait entendre de ferventes prières. L'âme vibre avec intensité dans ce corps, retenu à la terre par de pesants liens, et monte avec effusion vers le ciel. Malheureusement,

1. Lanzi pense que c'est la femme même du donateur. Ce serait plutôt sa mère; car tandis que Jean-François Gonzague représente un homme de quarante à cinquante ans, la femme qui lui fait face paraît âgée de soixante-cinq à soixante-dix ans.

on cherche vainement l'idéal entrevu par le guerrier mantouan. La Vierge, qui soutient le *Bambino* de la main gauche et qui étend la main droite en signe de protection sur le donateur, est triste d'une tristesse sans charme. Les plis dont la robe rouge entoure les jambes sont parfaits. Admirables aussi sont les pieds chaussés à l'antique, et plus admirable encore est la main qui se pose en raccourci au-dessus de la tête du marquis de Mantoue. Mais la tête est sans beauté. L'enfant Jésus lui-même, debout sur les genoux de sa Mère, est presque laid[1]; et loin de bénir le donateur avec autorité, il s'en éloigne comme s'il en avait peur. Dans ce groupe divin, la science est partout, l'inspiration nulle part.

Mantegna, quoiqu'il ait peint des Madones en assez grand nombre, est, parmi les maîtres de premier ordre, un de ceux qui ont été le moins émus en présence de la Vierge. Dans le savant tableau qu'il peignit en 1497 pour sa propre chapelle, dans l'église Saint-André, à Mantoue[2], l'enfant Jésus a de la solennité, de la grandeur; mais la tête de la Vierge laisse encore

1. Je ne parle que des traits du visage, car le petit corps est parfaitement dessiné.

2. Ce tableau a passé de cette église dans le palais Trivulce, à Milan. La Vierge, portant l'enfant Jésus sur ses genoux, est assise au milieu des nuages. Une gloire de chérubins l'assiste et l'entoure. Plus bas se tiennent St Romuald, St Jérôme, St Grégoire et St Jean-Baptiste. Au milieu sont trois anges : l'un joue de l'orgue, les deux autres chantent. On lit : *Andrea Mantegna pinxit, 15 aug.* 1497.

beaucoup à désirer[1]. Dans toutes ces peintures, Mantegna n'épargne ni le savoir, ni le temps, ni la peine. Il cherche avant tout à se satisfaire, et pense profondément ce qu'il fait; mais tandis qu'il semble inspiré en peignant les saints et jusqu'aux moindres accessoires dont il entoure la Mère du Verbe, il s'arrête comme paralysé devant elle. La grande lumière vient alors des points secondaires, le centre et le vrai foyer restent relativement obscurs... Ainsi devant l'image de la Vierge, ce robuste et puissant génie s'est troublé et s'est quelquefois même presque complétement obscurci. Tout insuffisantes que sont ces Madones, elles ont néanmoins une telle importance dans la grande famille des Vierges italiennes, qu'il convient de leur assigner une place à part et hors ligne. Elles sont à elles seules toute l'école de Mantoue, école de convention, puisque les maîtres qu'elle revendique sont étrangers : Mantegna, son fondateur, est Padouan, Lorenzo Costa est Bolonais, Gianfrancesco Carotto est Véronais, Jules Pippi est Romain.

ÉCOLE MILANAISE.

Il n'en est point ainsi de Milan, qui n'a pas, il est vrai, à nommer de génies créateurs, mais dont l'école

1. Il en est de même de la Vierge de la National Gallery et de celle de lady Eastleak, à Londres.

a de vrais ancêtres, et dont les *quattrocentisti,* quoique dominés par un maître étranger plus grand qu'eux, poursuivent à leur manière et avec une constante originalité l'idéal abstrait de la Vierge-mère et de l'Enfant-Dieu.

Philippe-Marie Visconti, en attirant à lui Masolino da Panicale, voulut imprimer aux arts, dans la Lombardie, l'impulsion qui leur était donnée alors à Florence, sous le gouvernement des Médicis. Mais les fresques de Castiglione d'Olona ne trouvèrent pas d'imitateurs, et rien d'original ne se produisit dans la première moitié du xve siècle, tant à Milan que dans les autres villes lombardes. Les vieilles peintures de l'église des Grâces, où la Vierge apparaît à plusieurs reprises dans les tableaux du Nouveau Testament, sont riches de couleurs, abondantes en figures, mais sèches de dessin et pauvres d'expression. On y sent l'effort de peintres qui voudraient être eux-mêmes, et qui n'osent point sortir des sentiers déjà battus. Giacomo Morazone, dont les inspirations virginales firent échec à celles de Jacobello del Fiore[1], et Michelino, si fort attaché à l'ancien style, ne sont toujours que de vieux maîtres, routiniers et sans grâce... En 1450, les Sforza succèdent aux Visconti, et la peinture, sous ce nouveau patronage, marche de degré en degré vers sa régénération. Les artistes lombards s'éprennent

1. Son tableau de Ste Hélène, dans l'île de Sainte-Hélène, à Venise, porte la date de 1441.

alors de la perspective, et se lancent avec ardeur dans ce champ nouveau d'exploration. « Les inventeurs de l'*Art de faire bien voir* furent Giovanni della Valle, Costantino Vaprio, Foppa, Carlo Civerchio, Ambrogio et Filippo Bevilacqua, tous Milanais, Fazio Bembo de Valdarno, Cristoforo Moretto de Cremone, Pietro Francesco de Pavie, Albertino de Lodi, qui peignirent à la cour de Milan les barons armés de François Sforza, premier duc de la ville [1]. » Il est certain que ces maîtres ne furent pas seulement des *perspectivistes* ou des peintres de batailles, et que la Vierge tint une place considérable dans leurs œuvres. Sous Louis le More, Bernardino di Treviglio et Bernardino Zenale, Bartolommeo de Cassino et Luigi de' Donati, tous élèves de Civerchio, virent Léonard de Vinci, mais sans en être touchés. Ils persévérèrent avec conviction dans les données de l'ancien style, tout en se montrant dans les détails, dans les figures secondaires, dans l'architecture surtout, très-accessibles aux idées de renaissance. Voyez, à la galerie Brera, la Vierge de Zenale. Son trône, orné de chimères, s'élève au milieu d'un temple antique. Mais sur ce trône et dans ce temple, d'un style si indépendant et si large, Marie, timidement assise, vue de face, les cheveux arrangés sans grâce et dénoués sur les épaules, porte avec une monotone tristesse l'enfant Jésus, qui bénit Louis le More, agenouillé devant lui. Le duc, assisté de S[t] Am-

1. Lomazzo, p. 405.

broise et du pape S[t] Léon, est accompagné de son fils. La duchesse Beatrix fait vis-à-vis à son époux; elle a pour patrons S[t] Jérôme et S[t] Augustin, et près d'elle un tout petit enfant encore emmaillotté, mais qui ne s'en tient pas moins très-dévotement à genoux devant la Madone. Voilà assurément une Vierge qui laisse beaucoup à désirer encore, mais voilà en même temps des portraits qui, tous de profil, ont une simplicité, une franchise et un relief des plus touchants. A voir ces contours spirituels, nets et précis comme de fines ciselures, on dirait quelques-unes de ces belles médailles, dans lesquelles le XV[e] siècle revit avec tant de ressemblance et de vivacité. Ces tyrans, souillés de sang, couverts de crimes, s'agenouillaient avec une entière sécurité d'âme devant le Dieu de toute justice, et, le front haut, avec conviction, sans jactance, ces violents trouvaient le calme en se plaçant sous la protection de la douceur, divinisée par la grâce.

Bramante Lazzari, de Castel Durante, vint s'établir à Milan vers 1476. Il y était appelé par François Sforza, et il y laissa deux élèves : l'un fut Nolfo de Monza, artiste obscur, qu'il s'adjoignit pour la décoration de San-Satiro; l'autre devint célèbre sous le nom de Bramantino[1]. — Bramante, peintre de mérite, architecte de génie, avait compris le goût des Milanais pour la perspective, et leur avait montré dans la science la justification de leur instinct. Un tableau tel

1. Il se nommait Bartolommeo Suardi.

que celui de la Casa Perego, à Milan, où les personnages, mis chacun à leur vrai point de vue, semblent se mouvoir au milieu d'un temple magnifique, devait transporter d'aise les descendants des Foppa et des della Valle. — Bramantino, perspectiviste aussi par nature, agrandit comme peintre l'horizon de Bramante. Il alla se fortifier à Rome, où il fit cette curieuse série de portraits, qui furent jetés à bas par Jules II pour faire place aux fresques de Raphaël[1], puis revint à Milan, où, tout épris d'antiquité, il peignit, avec la pureté d'un classique et la couleur d'un Vénitien, la Vierge du palais Melzi, entre S[t] Michel et S[t] Ambroise. Il dessinait sans se lasser et restituait avec amour les anciens monuments de la Lombardie[2], ce qui ne l'empêchait pas de revenir naïvement à la Vierge[3]. Je n'en veux pour preuve que le tableau de San-Pietro-in-Gessate, à Milan, où Marie est assise, avec le *Bambino* sur ses genoux, entre le donateur et la donatrice, agenouillés de chaque côté et assistés chacun de leurs patrons. Ce sont là de ces œuvres profondément

1. V. Vasari, *Vita di Raffaello.*

2. Vasari parle d'un livre de dessins qu'il avait vu entre les mains de Valerio de Vicence, dans lequel Bramantino avait reconstruit l'antique église de Saint-Ambroise, le portique de Saint-Laurent, le temple de Sant' Ercolino, à Milan; à Pavie, l'église lombarde de Santa-Maria-in-Pertica, où furent inhumés plus tard les Français morts à la bataille de Pavie; l'église de San-Piero-in-Ciel-d'Oro, où sont les tombeaux de Boëce et de S[t] Augustin.

3. Il peignit, sur la façade de la maison de Giovanbattista Latuate, une Madone entre deux prophètes.

croyantes, mais hésitantes encore et peu sûres d'elles-mêmes dans leurs moyens d'expression. Bramantino, si plein de sécurité dans la conception d'un monument, est timide et presque ignorant quand il s'agit de rendre ce qu'il y a de plus tendre et de plus délicat dans l'humanité. Ce savant alors redevient naïf dans sa religion. Son pinceau est ému, fervent, inspiré, mais tremblant et craintif à force de respect.

Ambrogio Borgognone, contemporain de Bramantino, est le plus mystique, le plus fécond, le plus ardent et le plus vigoureux de cette pléiade de peintres lombards, qui prolongèrent la vie religieuse de l'art primitif jusque dans un âge avancé de la renaissance italienne. Borgognone est, à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, le continuateur de Vincenzo Foppa. Alors que tout se courbe sous l'influence de Léonard, il y résiste avec énergie. Sans nier la science, il tient de toutes ses forces pour les anciennes traditions, et s'il ne parvient pas à les faire triompher, il force même les novateurs à les respecter. Il est, toute proportion gardée, le Jean de Fiesole de l'école lombarde, et reste, dans cette école, le plus fervent des peintres de la Vierge. — La Vierge, telle que l'a comprise Borgognone, apparaît en effet avec une rare ferveur au musée de Berlin. Elle tient l'enfant Jésus dans ses bras, et est assise, entre deux anges, dans une stalle de bois sculpté. Les chairs, décolorées par le temps, gardent, comme au premier jour, la vive empreinte du sentiment intérieur, et forment d'ailleurs un bel

accord avec les draperies, qui ont conservé leur coloration primitive. La douceur mystérieuse de cette Madone, l'imposante sévérité de ce *Bambino*, l'adorable bonheur des anges, pénètrent l'âme d'un ravissement divin[1]. — La Vierge, sous l'empire d'un sentiment plus austère, est tout aussi digne d'admiration dans la National Gallery. Elle est assise sur un trône, et convie Ste Catherine de Sienne à servir de témoin aux fiançailles de l'enfant Jésus avec Ste Catherine d'Alexandrie. — Nous retrouvons Marie non moins belle et non moins recueillie au palais Borromée, à Milan; — et elle a laissé, dans la même ville, un des émouvants rayons de sa grâce sur le front de la Ste Catherine du palais Poldo Pezzoli.

C'est à la Chartreuse de Pavie surtout que la Vierge se montre avec le plus de majesté sous l'inspiration de Borgognone. Ce monastère avait été fondé en 1396 par Jean Galéas Visconti, en expiation du meurtre de Barnabo, son oncle, dont il avait épousé la fille (1380) et dont il fit assassiner les fils. Depuis plus d'un siècle, les artistes lombards les plus fameux rivalisaient de zèle pour faire de ce sanctuaire un temple véritablement national. Ambrogio Brogognone, plus qu'aucun autre peintre de l'école milanaise, s'identifia avec cette église; elle devint sa patrie, sa maison, son ambition, sa gloire; il l'appela « son épouse, » la para avec amour, lui donna tout ce qu'il eut de talent et de

1. Voir encore, au musée de Berlin, la Vierge entre St Jean-Baptiste et St Ambroise.

cœur, lui confia ses extases et ses joies les plus saintes. Dès les premiers pas dans l'église et dès qu'on entre dans les chapelles qui décorent les côtés de la nef, on voit la Vierge et l'enfant Jésus, tantôt seuls[1], tantôt adorés et servis par les anges[2]. En l'absence du groupe divin, des anges encore, sortis comme spontanément de l'âme du peintre, sont suspendus çà et là dans les pendentifs. Puis c'est le tableau de S[t] Cyrus, une des plus belles et des plus harmonieuses peintures de l'école[3], et le tableau de S[t] Ambroise, qui lui fait dignement pendant[4]. De sorte que, dans cette retraite enchantée, Borgognone s'empare de l'âme du spectateur et la conduit d'admiration en admiration jusque dans les bras de la croix, où la Mère du Verbe est glorifiée dans deux grandes fresques, qui sont éminemment des œuvres de renaissance et qui gardent en même temps la majesté des anciennes mosaïques. Dans l'une de ces fresques, Jean Galéas Visconti et ses fils, Jean-Marie et Philippe-Marie, sont agenouillés de chaque côté de la Vierge et de l'enfant Jésus[5]. Dans

1. Première chapelle à gauche.

2. Première chapelle à droite.

3. L'évêque S[t] Cyrus est accompagné de S[t] Étienne et de S[t] Théodore, de S[t] Laurent et de S[t] Inventin. Ce tableau se trouve dans une des chapelles de droite. A la voûte de cette chapelle sont, au milieu d'arabesques d'un très-bon goût, Abraham, Jacob, Joseph et Isaïe.

4. S[t] Ambroise est entre S[t] Gervais et S[t] Protais, S[t] Satyre et sa sœur. Ce tableau se trouve dans une des chapelles de gauche.

5. Des saints et des moines assistent ces personnages. — Le

l'autre, Louis le More et François Sforza, S[t] Ambroise et S[t] Pierre Dominicain adressent leurs prières à Marie, proclamée reine du ciel[1]. En présence des Visconti, la Vierge reste immobile et presque impassible. Elle s'anime et s'émeut devant les Sforza. Ceux-ci sont, en effet, beaucoup moins indignes que ceux-là, et je ne puis m'empêcher de voir une préméditation dans le fait d'avoir associé au triomphe de la Vierge les Sforza de préférence aux Visconti. François Sforza est une grande figure dans cette tumultueuse époque ; et si l'histoire doit être sévère pour son petit-fils, Louis le More, elle ne peut oublier cependant que ce dernier aussi, après avoir vécu en guerrier, est tombé en soldat. Chaque siècle d'ailleurs a son genre d'héroïsme. Avec nos idées d'ordre public et de civilisation, nous ne concevons plus ces passions désordonnées, toutes-puissantes pour le bien comme pour le mal. Les grandeurs formidables et les bassesses inouïes des temps passés nous révoltent presque au même degré, et souvent, les hommes que le XV[e] siècle appelait des héros seraient pour nous des

tombeau de Jean Galéas Visconti est au-dessous de cette fresque, qui se trouve dans le bras droit de la croix.

1. Cette fresque, qui est placée à l'extrémité du bras gauche de la croix, est, à proprement parler, un Couronnement de la Vierge. Il est curieux de se souvenir, en présence de cette peinture, des portraits de Louis le More, et notamment des beaux médaillons du cabinet de M. Timbal, à Paris. Ces médaillons représentent Louis le More et son neveu, Jean Galéas Marie, qu'il fit empoisonner à Pavie, en 1494.

monstres. Voyez ces Visconti : le pieux Borgognone, en les rapprochant de la Vierge, était loin de les juger à notre point de vue. Nulle part cependant on ne saisit mieux que dans sa fresque ces races violentes et féroces. Il les a peintes au vif, proportionnant avec une sagacité singulière la rudesse de leurs traits à la criminalité de leurs actes. Jean Galéas, qui racheta par la gloire les meurtres commis sur sa propre famille, garde, jusque dans sa brutalité, de la fierté, de la grandeur ; Jean-Marie, le parricide empoisonneur[1], qui nourrissait ses chiens de chair humaine, n'est plus qu'un tyran vulgaire et presque bestial ; Philippe-Marie enfin, qui, après avoir épousé la veuve de son frère, la fit décapiter pour s'emparer de sa dot, n'est aussi qu'une vile créature, pusillanime autant que cruelle. Or, devant de telles laideurs morales, le calme impénétrable et absolu de la Vierge est d'un effet saisissant. La noblesse des deux archanges qui planent au-dessus de cette fresque, la beauté des anges placés dans la frise qui lui sert de soubassement, prouvent que l'âme humaine, opprimée par la violence, cherchait avec passion dans l'idéal son espérance et sa liberté. Pérugin, dans la Chartreuse même de Pavie, avait ouvert à l'école lombarde les hautes régions du mysticisme. Borgognone, avec son imagination contemplative, s'y élança spontanément. Il rêva une pureté céleste, simple, limpide, en dehors des concep-

1. Il fit empoisonner sa mère.

tions profondes de Léonard. Ses saints prirent une grande variété d'expression, ses saintes gardèrent une inaltérable jeunesse. Il croyait fermement au dogme du patronage, et en plaçant ses contemporains en présence de la Vierge et des saints, il les animait de sa propre dévotion. Son siècle, nous l'avons vu, revit dans ses œuvres. Ses Vierges elles-mêmes ont quelque chose de local et de particulier, et elles sont cependant supérieures au temps par le christianisme dont elles portent l'empreinte et qui est de tous les âges[1]?

Pendant que Borgognone, dans ses Madones, protestait avec une éloquence convaincue en faveur de l'ancien style, d'autres peintres, moins fervents peut-être, mais religieux aussi et plus soucieux des beautés pittoresques, se firent résolûment les apôtres du progrès, et parvinrent à en assimiler les éléments au génie national. En 1483, au moment où Raphaël naissait à Urbin, Léonard de Vinci arrivait à Milan. Il y resta jusqu'en 1499, et y fonda une académie de dessin sous le patronage de Louis le More, que Borgognone représentait agenouillé tout à l'heure devant la Vierge, à la Chartreuse de Pavie. Le Vinci secoua la routine dans laquelle les peintres milanais étaient en

1. Nous passons sous silence nombre de peintres milanais dont les Madones continuèrent à résister, mais avec moins d'éclat que celles de Borgognone, à l'enseignement de Léonard. Tels furent Andrea da Milano, Stefano et Felice Scotto, Ambrogio da Fossano, Giovanni Donato Montorfano, Piccinnino, Vincenzo Mojetta, les Ferranti, Jean de Pavie, etc., etc. (V. Lomazzo et Malvasia.)

train de s'engourdir, et les réveilla de ce mysticisme dédaigneux de la forme où ils s'endormaient en répétant toujours la même chose. Il déduisit son enseignement de la science, dirigea les méditations de ses élèves du côté de l'anatomie, tourna leur esprit vers la philosophie des passions. Il leur révéla en même temps de nouveaux procédés de peinture, leur apprit, au moyen d'artifices admirables, à modeler avec le pinceau comme avec de la cire et à donner à la peinture le relief de la sculpture ; il leur montra la puissance d'un rayon de lumière qui vient frapper à l'endroit voulu au milieu des ombres; il leur donna le secret d'un style nouveau, vrai autant que grandiose, et se livra à eux avec tant d'abandon, qu'ils purent pour ainsi dire s'identifier avec lui, s'approprier sa manière, l'adapter aux tendances particulières de leur esprit et de leur âme, en parer surtout leurs Madones, et en réclamer tous les avantages au profit de l'école.

Luini fut à la tête de la nombreuse phalange formée par Léonard. Il en dirigea la marche, il en réprima les écarts, il en exalta la fécondité, et devint lui-même, en s'appropriant l'héritage du maître, un peintre original et fécond. On ne sait rien de sa vie, sinon qu'il s'appelait Bernardino, et qu'il naquit à Luino, sur le lac Majeur. Les uns veulent qu'il relève directement de Léonard, les autres ne voient en lui qu'un imitateur et non pas un élève ; ceux-ci lui donnent Scotto pour maître, ceux-là lui assignent une

origine plus primitive encore. Ce qui est certain, c'est que, déjà maître en 1500[1], il était vieux en 1525[2]. Il a donc pu connaître le Vinci à Milan de 1483 à 1499, et s'il avait reçu antérieurement les leçons des vieux maîtres, son œuvre tout entière prouve qu'il s'est hâté de les oublier pour ne plus se souvenir que des exemples de Léonard. On a prétendu aussi qu'il avait été à Rome, et que les Madones de Raphaël avaient exercé une notable influence sur ses Vierges. Ce ne sont là que des hypothèses. Tout ce qui est vraiment beau dans l'art procède d'un même principe. La nature est un livre ouvert devant tous, il s'agit d'y savoir lire avec intelligence et choisir avec discernement. C'est ce que font les maîtres, qui souvent se répètent sans s'être jamais entendus. Il est certain que Luini a été impressionné par la tendresse et par la suavité des conceptions de Raphaël. Mais la grâce dérive d'une source plus universelle, inaccessible au vulgaire, où peuvent seuls s'inspirer les esprits les plus purs. Luini a-t-il été un de ces élus ? Ce serait beaucoup dire ; mais s'il n'a pas touché le rameau d'or, il s'en est approché de très-près. Bien qu'il ait vécu dans l'orbite de Léonard, il n'en a pas moins eu son mouvement particulier, sa vie personnelle et son caractère à lui.

1. Lomazzo nous apprend que Gaudenzio Ferrari, né en 1484, fut, très-jeune encore, l'élève de Luini.

2. Luini s'est représenté lui-même, sous les traits d'un vieillard, dans la fresque de la Dispute de Jésus au milieu des docteurs, peinte à Saronno, en 1525.

Peintre spiritualiste, il agrandit le cercle religieux tracé par le Vinci. Son esprit fut ouvert à tous les perfectionnements, et son style, d'abord un peu sec et contenu, gagna chaque jour plus de souplesse et de facilité. Plus il avança en âge, plus ses œuvres prirent d'expansion, de jeunesse et de vivacité. Peu d'artistes sont aussi sympathiques. Beaucoup moins profond que le Vinci, on l'affectionne peut-être davantage.

Les Vierges de Luini sont partout, j'en veux prendre à témoin quelques-unes. Elles reproduisent généralement les types gracieux de Léonard, mais transformés, simplifiés, affaiblis comme caractère, adoucis comme expression, inférieurs certainement au point de vue pittoresque, supérieurs peut-être au point de vue spirituel. — La galerie Brera, le sanctuaire par excellence de l'art milanais, s'en est approprié plusieurs et des plus belles. On voit la Vierge dans des fragments de fresques, tantôt allaiter l'Enfant divin avec une adorable chasteté; tantôt le regarder avec une mélancolie touchante, alors qu'il caresse l'agneau symbolique du petit S[t] Jean; puis on la retrouve seule et absorbée dans la prière; elle se montre ensuite glorieusement assise entre S[t] Antoine et l'archange Raphaël, avec un ange musicien qui, d'un air ravi, la contemple et la prie; on la voit enfin, à l'ombre d'un berceau de feuillages et de fleurs, tendrement émue de la présence du Verbe, charmer pour ainsi dire toute la création, communiquer son âme et sa vie spirituelle aux moindres choses de la nature, et faire d'une des

plus simples conceptions de la peinture, un des plus délicieux tableaux de l'école. — La Vierge à l'Œillet, peinte presque familièrement à fresque dans la salle du lavabo, à la Chartreuse de Pavie, est également remarquable. L'enfant Jésus surtout est enchanteur; son sourire est céleste, et l'on ne peut se détacher de ses yeux. Luini n'a rien peint de plus élevé comme pensée ni de plus heureux comme exécution. — Il a été aussi très-hautement inspiré à la Chartreuse de Chiaravalle, où il a représenté la Vierge assise et tenant sur ses genoux le Sauveur du monde, qui fait face au spectateur et le bénit. Deux anges, dont l'un joue de la harpe et l'autre de la mandoline, sont agenouillés de chaque côte. Au fond, sont rappelés les divers épisodes de la vie de St Bruno[1]. Cette Madone, avec ses longs cheveux dénoués sur ses épaules, ses traits radieux, son regard où rayonnent la franchise et la loyauté, a moins d'accent personnel que la plupart des autres Vierges de Luini. Elle exprime un sentiment plus général, par conséquent plus idéal. Sans tristesse ni pressentiment, elle s'abandonne au bonheur de porter dans ses bras son divin Fils, et de lui voir répandre ses bénédictions sur les hommes. C'est vraiment une Vierge glorieuse, mais dont la gloire tout entière est dans la douceur, dans l'humilité, dans la chasteté, dans le dévouement. Le ravissement de

1. Cette fresque se trouve dans l'escalier qui conduit de l'église au monastère.

l'enfant répond au contentement de la mère. On n'éprouve pas là, il s'en faut de beaucoup, cette impression saisissante, mystérieuse, solennelle, presque effrayante quelquefois, tant elle est au-dessus de la terre, dont Raphaël bientôt nous donnera la mesure[1]; mais on est sous le charme de la bienveillance et de la bonté, et l'âme se pénètre d'amour en s'ouvrant à l'espérance. — Le tableau de la cathédrale de Côme, tout important qu'il est, me touche moins, parce que Luini s'y montre moins spontané, moins confiant, moins lui-même, plus esclave de Léonard[2]. La Vierge, immobile et sans émotion, est calme et recueillie, mais sans rien qui vous attire et vous convainque. L'enfant Jésus et les anges sont beaux au même titre et de la même beauté, reproduisent la même nature, gardent la même accentuation particulière et accidentelle, et, tout délicieux qu'ils sont, rapetissent le sujet qu'ils avaient mission d'agrandir. — Dans la Sainte Famille du musée de Madrid, la Vierge, entourant de ses bras l'enfant Jésus et le petit S[t] Jean qui se tiennent embrassés devant elle, est une merveille digne de Léonard. Luini est là dans ses rapports les plus intimes

1. Voir notamment la Vierge de Saint-Sixte, dans la troisième partie de cet ouvrage.

2. La Vierge est assise sur un trône, avec le *Bambino* dans ses bras. A ses pieds, un archange joue de la mandoline. A sa droite se tiennent S[t] Jérôme et S[t] Antoine; à sa gauche sont S[t] Nicolas, S[t] Augustin et le donateur, qui est vêtu d'une robe de pourpre. Dans le ciel, trois petits anges, portés par de légers nuages, jouent du violon, du triangle et du tambourin.

avec son maître, et manifeste en même temps une expression profonde de douceur et de mélancolie qui lui est personnelle au plus haut point. Malheureusement la figure de S[t] Joseph est tout à fait insuffisante. — La Vierge de lord Ashburton est un tableau du même ordre. Les anges du ciel, au nombre de trois, sont descendus sur la terre pour veiller auprès du Verbe, qui sommeille dans les bras de sa mère. L'idée est gracieuse et parfaitement rendue. — Le tableau du Louvre exprime également avec concision et avec clarté une idée neuve. La Vierge, tenant encore le livre des Écritures, qu'elle vient de lire et de méditer, regarde son Fils et trouve en lui la solution des mystères. La lumière qui traverse son esprit est soudaine et décisive. — Les Vierges de la galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg méritent aussi d'être rappelées[1]. Il en est une[2] qui cueille une fleur pour l'offrir à l'enfant Jésus et prend, sans rien perdre de sa douceur, une tristesse pleine de poésie. Unis dans une même pensée, la mère et le fils se comprennent et demeurent silencieux[3].

Luini confiait à la Vierge ses douleurs patriotiques.

1. N[os] 71 et 75 du catalogue de cette galerie.

2. N° 75 du même catalogue.

3. La grande-duchesse Marie possède aussi, dans son palais de Saint-Pétersbourg, une Vierge charmante, avec le *Bambino*, qui cueille un petit œillet. — Voir aussi les Vierges de la galerie Lochis à Bergame, du musée Royal à Berlin (n° 217), de l'église Santa-Maria-del-Carmine à Milan, etc.

Vers la fin de sa vie, il se réfugia à Lugano, pour fuir les horreurs qui déshonoraient la ville de Milan, et là, dans une pauvre petite église posée au bord du lac et dédiée à Sainte-Marie des Anges, il consacra à la Madone une fresque dans laquelle il mit son âme et son cœur. A peine entré dans ce sanctuaire, on voit la Vierge qui entr'ouvre ses bras pour étreindre dans une même caresse Dieu et l'homme, l'enfant Jésus et le petit S[t] Jean-Baptiste. Les deux enfants ont échangé leurs mutuels symboles : le Sauveur s'est emparé de l'agneau, parce qu'il veut être lui-même la victime offerte en holocauste pour le salut de tous ; le précurseur s'est saisi de la croix, parce que, selon l'Écriture, il est envoyé de Dieu « pour servir de témoin [1]. » Jean-Baptiste, qui regarde le spectateur, est rempli de confiance et d'ardeur, c'est un apôtre. Jésus, qui se retourne vers sa Mère pour répondre à l'interrogation qu'elle lui pose, a, dans ses traits, dans son regard surtout, une sagesse et une autorité divines. La Vierge enfin, résignée, soumise, souffre d'autant plus qu'elle aime davantage ; de ses yeux, qui essayent de sourire, les larmes semblent prêtes à couler [2]. Tout est suave et harmonieux dans cette peinture. Les chairs des enfants sont vivantes. Le visage de Marie est limpide et frais dans son encadrement de cheveux ardents, dont les ondes rappellent les vagues légères du lac. Le voile

1. Jean, I, 7.
2. Cette fresque est datée 1530.

transparent vient jusque sur le front, se mêle par de douces transitions à la robe rose et au manteau bleu... Ce fut peut-être là une des dernières œuvres de Luini[1], et cependant je ne puis m'empêcher de me retourner encore vers ces admirables figures de saintes, et particulièrement vers les S[te] Catherine, dont il reproduisit l'image d'un bout à l'autre de sa vie. Ce qu'il voulut exprimer dans cette vierge, ce fut le sens sérieux et mystique de la légende, et, de quelque côté qu'on le suive dans son œuvre, on est sous l'impression du calme et de la mélancolie de cette figure. Voyez-la, dans la galerie Esterhazi à Pesth, jeune, naïve, épanouie, unissant déjà la majesté à la grâce. Regardez-la ensuite à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, bienfaisante et belle comme les anges qui l'accompagnent. Considérez-la surtout dans l'église San-Maurizio, à Milan, où elle assiste, en compagnie du donateur Francesco Besuti, à la Flagellation de Notre-Seigneur[2]. Il est difficile d'associer avec plus de poésie l'idée de la douleur au sentiment de la beauté. La Vierge d'Alexandrie souffre, pleure, et ses angoisses, ses larmes sont comme des grâces nouvelles qui illuminent ses traits. Elle est mortellement atteinte, éternellement transfigurée, et les trésors de l'amour divin jaillissent de son âme comme par enchantement. Rien

1. Avec la grande fresque du Calvaire, qu'il peignit dans la même église.

2. Cette fresque, qui se trouve dans la dernière chapelle latérale à droite, porte cette inscription : *Franciscus Resutius.* MDXXX.

n'est plus attendrissant que cette figure, et il est difficile de s'en détacher. D'autres Ste Catherine, puis Ste Agathe, Ste Agnès, Ste Lucie, Ste Cécile, Ste Ursule, Ste Scolastique, Ste Apollonie, sont peintes encore dans cette église, mais aucune n'est aussi profondément émue, ni aussi vivement émouvante. Admirons enfin, dans la galerie Brera, la Ste Catherine endormie plutôt que morte aux bras des anges, qui la portent à travers les airs et la vont mystérieusement ensevelir dans un sarcophage antique, déposé par la Renaissance au monastère de Sainte-Hélène, sur le Sinaï... Je voudrais dire aussi le nombre et la beauté des archanges, des séraphins et des anges créés par Luini, leur naïveté, leur pureté presque divine. Les limites de ce travail s'y refusent. Il nous suffit d'avoir reconnu dans ce grand peintre l'homme qui, parmi les artistes de la jeune école milanaise fondée par Léonard, a travaillé avec le plus de persévérance et de fécondité à glorifier la Vierge et les vertus qui lui font cortége [1].

A côté de Luini, dont les idées et les œuvres ont une valeur originale et presque indépendante, se place une série de peintres qui relèvent plus directement de Léonard de Vinci. Parmi ces peintres, plusieurs gardent leurs convictions personnelles, d'autres sont comme l'ombre de Léonard. — Giovanni Antonio Beltraffio, gentilhomme milanais, a, par un sentiment de

1. Luini eut deux fils, Evangelista et Aurelio. Ce dernier vivait encore en 1584. Ils furent l'un et l'autre les imitateurs de leur père.

respect, écrit le nom de son maître à côté du sien, au bas du principal tableau qui nous reste de lui[1]. C'est une Vierge assise, avec l'enfant Jésus, entre S[t] Jean-Baptiste et S[t] Sébastien, qui patronnent deux donateurs, Girolamo et Giacomo da Casio. Giacomo, en sa qualité de poëte, est couronné de lauriers et porte la barrette. Né d'une famille illustre à Bologne, en 1465, il s'était embarqué pour la Terre-Sainte en 1497. Fait prisonnier par les Turcs, il fut délivré par un capitaine vénitien, et, attribuant sa délivrance à la Vierge, il chargea Beltraffio de lui en témoigner sa reconnaissance. Au-dessus de la Madone et au milieu des nuages, un ange, en s'accompagnant du luth, chante un cantique d'action de grâces. Cette peinture, avec ses perspectives alpestres, est d'une dévotion calme, recueillie, sincère. Elle prouve à n'en pas douter l'influence du Vinci, et se ressent encore cependant des premières leçons que Beltraffio avait prises à l'école des vieux maîtres. De là quelque chose de gêné dans la forme, d'étroit dans l'exécution, et un certain manque d'unité dans l'ensemble. Le type de la Vierge n'est pas celui des Vierges de Léonard, et il s'éloigne également du mysticisme que Borgognone avait adopté, peut-être sur les indications de Pérugin; il est austère, et garde en même temps l'empreinte d'un

1. Ce tableau était dans l'église de la Miséricorde, à Bologne. Il passa de Bologne dans la galerie Brera à Milan, et de là vint au musée du Louvre à Paris. — Une autre Vierge de Beltraffio est à la National Gallery à Londres.

naturalisme qui rappelle certains Florentins de la fin du xve siècle. Beltraffio d'ailleurs était trop bon gentilhomme pour être tout à fait peintre. — Il n'en fut point ainsi de Francesco Melzi, qui représente également, mais avec une soumission absolue et sans aucune autre préoccupation que celle de l'art, la noblesse milanaise à l'école du Vinci. Si Beltraffio s'était écarté sensiblement du maître, Melzi mit tous ses soins à le bien imiter, et le culte que ce magnifique patricien ne cessa de rendre à Léonard est la plus éloquente preuve de l'impression profonde que le grand Florentin avait laissée dans toutes les couches de la société lombarde [1]. — Salaino, aussi beau de corps, aussi bon de cœur que Melzi, était également aimé de Léonard, qui se plaisait à le prendre pour modèle, même pour ses figures d'anges. Esclave de la manière et des moindres indications de son maître, Salaino flottait entre l'originalité et l'imitation, inclinant plutôt vers celle-ci, et mettant souvent toute son ambition à être confondu avec le Vinci. Il avait fait un tableau du carton de la Ste Anne, que Léonard avait dessiné à Florence [2], et cette peinture, d'une si douce harmonie, tint dignement sa place vis-à-vis d'une des Vierges de Raphaël, dans la sacristie de San-Celso. — Andrea Solario, lui aussi, poussa l'admiration de Léonard presque jusqu'à la superstition, et contrefit

1. Nous ne connaissons pas de Vierge que l'on puisse avec certitude attribuer à Melzi.

2. V. dans ce volume même, p. 301.

les œuvres de son maître plutôt qu'il n'en créa de nouvelles. Il eut cependant ses heures d'inspiration, où, sans renier son culte, il s'exprima avec originalité. La Vierge du comte Poldo Pezzoli, à Milan, a été conçue et exécutée dans un de ces moments uniques où l'élève devient maître à son tour. Assise au milieu d'un frais paysage, elle tient sur ses genoux l'enfant Jésus, qui prend des fruits de la main de St Joseph, agenouillé devant lui. Cette peinture, qui est contemporaine de celles de Raphaël, n'a rien de mystique, mais elle possède un éclat et un charme qui, par la sympathie, disposent l'âme à l'adoration [1].

Cesare da Sesto, très-attaché à Léonard, n'eut pas pour lui cependant une superstition exclusive de toute originalité. Il avait pénétré ce génie puissant et il en reproduisait avec entraînement les qualités dominantes, mais il prétendait en même temps sauvegarder sa manière de voir. Léonard, d'ailleurs, ne fut pas sa seule passion. Cesare connut et aima Raphaël, travailla avec Balthazar Peruzzi au château d'Ostie, et chercha à concilier les tendances de l'école romaine fondée par le Sanzio avec celles de l'école milanaise régénérée par le Vinci. Aussi le voit-on, tout en restant fidèle à Léonard, pencher parfois du côté de

1. Ce tableau est un de ceux qu'un musée comme celui du Louvre devrait acquérir à tout prix. Il est signé et daté : *Andrea de Solario,* 1515. — Nous possédons au Louvre une Vierge avec l'enfant Jésus, par Solario. — Solario avait orné de très-belles peintures le château de Gaillon, appartenant au cardinal d'Amboise.

Raphaël. La Sainte Famille au Bas-relief est tellement voisine du Vinci, qu'on la lui a souvent attribuée; tandis que la Vierge de l'église San-Rocco est si visiblement inspirée de la *Madone de Foligno*, qu'on est tenté d'y voir la main d'un élève du Sanzio. Certaines Hérodiade semblent avoir été peintes d'après les portraits de Galleria Gallerani [1], d'autres font songer à la Fornarine. Si enfin la tête de vieillard de la bibliothèque Ambroisienne est digne de Léonard, la tête d'ange de la galerie Tosio, à Brescia, est directement copiée d'après Raphaël. Ainsi Cesare da Sesto, en revendiquant son indépendance, retombait à chaque instant sous la domination des génies puissants vers lesquels il était attiré. Ses Vierges, généralement voisines de celles de Léonard, n'en ont pas le charme impénétrable; et en se rapprochant parfois de celles de Raphaël, elles n'en prennent pas davantage la grâce plus inaccessible encore [2]. — Marco d'Oggione, peintre précieux plutôt qu'imaginatif, exagéra le caractère de Léonard et tomba dans la fadeur. Le sourire incompréhensible des Vierges du maître devint, sous son pinceau, presque de la grimace. On ne lui en attribue pas moins certaines Madones, souvent données au Vinci [3]; et les peintures religieuses qu'il a

1. La maîtresse de Louis le More peinte par le Vinci.

2. Souvent, dans les tableaux de Cesare da Sesto, Bernazzano peignait les fonds de paysage; et les fleurs, les fruits, les arbres, avaient une vérité telle, que les oiseaux eux-mêmes y étaient trompés.

3. Le docteur Waagen lui attribue la Vierge aux Balances. — Il copia plusieurs fois la Cène de Léonard.

laissées à Santa-Eufemia et à San-Paolo-in-Compito lui assurent encore un rang distingué dans l'école... Giovanni Pedrini, Pietro Ricci, Cesare Cesarino, Niccolà Appiano, Cesare Arbasia, Francesco d'Adda, Ambrogio Egogni, Gaudenzio Vinci, Bernardino Fasolo, sont également des peintres qui descendent de Léonard. Leurs Madones, répandues dans tout le nord de l'Italie, à Nerviano, à Novare, à Arona, etc., peuvent être prises à témoin. — Quant à Gaudenzio Ferrari, né en 1484, un an après Raphaël, il procède de Luini, plus que de Léonard de Vinci. D'autres affinités très-complexes le rapprochent d'ailleurs de Pérugin [1], de Raphaël, de Corrége et de Michel-Ange. Ce n'est pas à dire qu'il eut ni le mysticisme de Pietro Vannucci, ni la beauté du Sanzio, ni la grâce d'Antonio Allegri, ni la force du Buonarotti, mais il fut touché par tous ces maîtres et il tâcha de les imiter. Ce qui paraît certain, c'est qu'il avait étudié d'abord sous le vieux Scotto, peut-être aussi sous Giovanone, qu'il se mit ensuite sous la direction de Luini, qu'il fit partie de l'école de Raphaël, et qu'il ne dédaigna l'enseignement d'aucun maître. Milan, Rome, Ferrare, ont des droits sur lui. Religieux par nature, il ne perdit rien de sa ferveur dans cet engouement éclectique, et devint savant sans cesser d'être lui-même. S'élève-t-il cependant au niveau des maîtres? Non. Il a trop de mollesse et d'affectation

1. L'Orlandi le fait même élève de Pérugin.

dans la forme; souvent mignard et inclinant par là vers la décadence, il conserve en même temps quelque chose de la sécheresse et de la dureté de l'ancien style, il garde même des habitudes presque gothiques, dont ni la vue des œuvres de Léonard et de Luini, ni la fréquentation de Raphaël, ne purent complétement l'affranchir [1]; il manque de simplicité, les traits saillants d'un sujet lui échappent, il se complaît dans les accessoires, et les figures principales de ses tableaux sont souvent les plus nulles. Voyez la Fuite en Égypte, dans la cathédrale de Côme : ce n'est pas assurément la Vierge qu'on a le plus de bonheur à considérer. Regardez le Baptême du Christ, à l'église San-Celso [2] : les anges au ciel et les jeunes gens rassemblés sur la rive sont admirables ; le Christ et le précurseur sont insignifiants. Mais Gaudenzio, tout incomplet qu'il est, eut des éclaircies célestes et comme des visions sur les choses d'en haut. Il aimait les pieuses extases, et il excellait à les rendre. Ses têtes de saints sont radieuses. Souvent il alliait la force à la grâce, et revêtait ses idées d'une couleur enchanteresse. Dans son Martyre de S[te] Catherine d'Alexandrie, à Brera, la sainte rayonne des splendeurs du ciel, et l'ange qui fond du haut des airs contre les bourreaux est presque un trait de génie. Malgré son étonnante fécondité, Gaudenzio ne sortit pas

1. Par exemple, il faisait souvent dans ses tableaux certains reliefs en stuc, qu'il coloriait ensuite à la manière de Montorfano.

2. A Milan.

du cercle religieux. Il considéra la peinture comme une fonction sacerdotale [1], et fut, après Borgognone, le peintre le plus chrétien de l'école lombarde. Il se complut dans la contemplation des saints mystères, peignit les âmes mieux peut-être que les corps, et mérita que le synode de Novare lui décernât le titre d'*Eximie Pius*. Les fresques du sanctuaire de Varallo, celles de la coupole de l'église della Madonna à Saronno, sont l'œuvre d'un saint tout autant que d'un peintre. Un saint même n'y trouverait peut-être rien à reprendre, tandis qu'un peintre mettra de sérieuses réserves à son approbation [2].

Telle est cette école milanaise, parfaitement déterminée dans sa vocation pittoresque, quoique flottante au milieu de courants contraires. Scientifique avec Bramantino, exclusivement fervente avec Borgognone, progressive et d'un naturalisme charmant sous l'impulsion de Léonard, poétique autant que religieuse avec Luini, elle cherche dans ses Madones le sens mystérieux de la vie, s'écarte souvent de la vérité morale qu'elle poursuit sans cesse, et se relève toujours par la sincérité de l'intention chrétienne. Les Vierges lombardes manquent de plusieurs des qualités essentielles dont la Mère du Verbe est le divin

1. Lomazzo.

2. Parmi les peintres qui suivirent la trace de Gaudenzio Ferrari, il faudrait citer surtout Bernardino Lanini, qui est quelquefois enchanteur, et qui a laissé certaines Vierges que n'aurait pas désavouées Gaudenzio lui-même.

modèle : elles sont, dans l'ancienne école, trop en dehors des affections naturelles; elles s'y livrent au contraire avec un excès d'abandon à la suite du Vinci, et s'éloignent du vrai par abus de recherche. Elles n'en forment pas moins un groupe à part et plein d'originalité, qui a son accent particulier dans la langue nationale et sa physionomie propre dans la grande famille italienne.

ÉCOLE DE PARME.

Parme, avec ses Bartolommeo Grossi, ses Jacopo Loschi, ses Alessandro Araldi, ses Michele et ses Pierilario, ne compterait pas plus que Lodi, Crémone et Modène[1] dans l'histoire de la renaissance italienne,

1. Lodi, Crémone, Modène, réclament aussi leurs droits à une sorte d'autonomie dans l'art italien. — Les Pallaviccini furent les promoteurs de l'art à Lodi, résidence épiscopale de Carlo Sforza Pallaviccini, le plus saint des prélats de Lodi depuis St Bassien Pour couronner son épiscopat, Carlo Sforza avait fait construire par Battaggio l'église de l'Incoronata, l'avait dédiée à la Vierge et fait décorer par Borgognone. (Borgognone s'y était surpassé dans les tableaux de l'autel de Sainte-Anne.) Les peintres de Lodi, Giovanni et Matteo della Chiesa, Martino Piazza surtout, étaient venus ensuite et restés dans un tel état d'indécision qu'on ne sait, en regardant leurs Madones, s'ils sont élèves de Léonard ou de Pérugin. Leurs œuvres sont souvent mystiques, mais sans accentuation individuelle et sans originalité véritable. — Quant à Crémone, elle doit en grande partie la renommée de son école à Antonio Carpi, qui, peintre lui-même, se fit l'historien passionné des peintres de sa patrie. Il est vrai que, sous l'influence de Bianca, femme du grand

si Corrége n'en avait fait une école à part et l'un des centres les plus vivants de la Péninsule au commencement du XVI[e] siècle. Corrége, en effet, vaut à lui seul toute une école [1]. Ses Vierges mériteraient une histoire à part. Nous ne pouvons que les regarder en passant. Tâchons cependant d'en déterminer la place, d'en comprendre le rôle et d'en dégager l'enseignement.

Antonio Allegri, né en 1494 [2], recueillit les dernières influences du XV[e] siècle. Ses Madones, il est vrai, appartiennent corps et âme à l'art moderne et apparaissent pour la première fois au temps de Léon X, alors que les Vierges de Raphaël brillent de tout leur éclat. Elles sont alors comme des fleurs spontanément écloses, exhalant des parfums jusqu'alors inconnus, et

Sforza, Bonifazio Bembo, Cristoforo Moretti, Altobello Melone, surtout Boccaccio Boccaccini, firent de Crémone, à la fin du XV[e] siècle et au commencement du XVI[e], un centre actif et fervent; mais leurs Madones, quelque charmantes et bien intentionnées qu'elles soient, se tiennent à égale distance à peu près de Pérugin et de Jean Bellin, et n'ont vraiment rien non plus à nous apprendre. Quant aux Gatti et aux Campi, ils appartiennent à la décadence et sortent du cadre de cette étude. — Les Vierges de Modène enfin, contemporaines de celles des précurseurs de Raphaël et de Raphaël lui-même, n'ont rien non plus qui mérite de nous arrêter. Les noms même de leurs auteurs, Raffaello Calori, Francesco Magagnolo, Giov. Munari, Francesco Bianchi, Bernardino Orsi, Marco Meloni, Alessandro Carpi, sont presque oubliés, même en Italie. Si Nicoletto Rosex a justement survécu dans la mémoire des hommes, c'est comme ornemaniste et comme graveur, non comme peintre.

1. Vasari, sur Corrége, est très-incomplet. — V. Scanelli, l'Orlandi, Mengs, Ratti, Tiraboschi, Affo. Pungileoni.

2. A Correggio, près Parme.

se rattachent cependant, par des liens enchantés mais non rompus, aux fortes traditions des derniers *quattrocentisti*. — C'est ce que prouve à n'en point douter la Vierge de St François, peinte en 1514, pour l'église des frères mineurs, à Correggio[1]. Antonio Allegri alors avait vingt ans, il n'en était point à son coup d'essai[2], et voici comment il conçut son tableau. Au milieu d'un portique en plein cintre, ouvrant sur la campagne et soutenu par des colonnes ioniques, la Vierge est assise avec le *Bambino* sur un haut piédestal, soutenu par deux anges et décoré d'un médaillon qui représente Moïse avec les tables de la loi. Du haut du ciel d'autres anges s'élancent vers la Vierge, et les chérubins forment au-dessus de sa tête une mystérieuse auréole[3]. « Et je la vis qui se faisait une auréole en réfléchissant les rayons éternels[4]. » Sur la terre enfin, sont, à gauche St François d'Assise et St Antoine de Padoue, à droite St Jean-Baptiste et Ste Catherine d'Alexandrie. Rien donc de plus simple, de plus symétrique, je dirais presque de plus archaïque, de plus conforme à la tradition fervente, que l'ordon-

1. Tiraboschi a donné, à l'appui de cette date, des raisons concluantes. Ce tableau est maintenant dans la galerie de Dresde.

2. Il avait peint déjà à Correggio des fresques pour la marquise Gambara.

3. Les anges sont au nombre de deux, les chérubins au nombre de dix.

4. E vidi lei, che si facea corona,
Rifflettendo da sè gli eterni rai.
DANTE, *Parad.*, XXXI, v. 71.

nance d'une telle composition. Or, en examinant cette peinture, on se trouve ramené vers les origines du Corrége. On songe d'abord à Francesco Bianchi, surnommé le Frari, qui mourut en 1510, après avoir donné les premières leçons à l'Allegri ; on se reporte vers la Vierge de ce peintre au musée du Louvre[1], et l'on reconnaît que l'élève, tout en laissant son maître bien loin derrière lui, en a cependant gardé la manière limpide et franche, quelque chose aussi d'ouvert et d'heureux, qui est, au milieu de nombreuses indécisions, la marque distinctive du vieux *quattrocentista*. On se souvient ensuite et surtout de Mantegna ; on se rappelle qu'il eut, sinon directement, au moins par ses exemples, une notable influence sur l'éducation de Corrége[2], et en se retournant vers la Vierge de

1. N° 80.— La Vierge est assise sur un trône, entre S[t] Georges et un saint évêque. Deux archanges musiciens, dont l'un joue de la viole et l'autre de la mandoline, sont assis à ses pieds. C'est un tableau mystique, où la Madone, les saints, les anges et jusqu'au fond de paysage sont calmes sans froideur, recueillis sans austérité, chastes sans raideur, franchement ouverts au sentiment religieux, mais flottants encore entre Pérouse et Venise, entre Pietro Vannucci et Jean Bellin, sans pouvoir dégager nettement une idée personnelle et une doctrine indépendante.

2. Corrége n'a guère pu être l'élève de Mantegna, car à la mort de ce maître, en 1506, il n'avait que douze ans. Vedriani, à cet égard, s'est trompé. Il a fait confusion sans doute entre Andrea Mantegna et son fils Francesco, avec lequel on veut que l'Allegri ait travaillé. Ce qui est certain, c'est qu'on trouve le nom de Corrége sur les registres de la fabrique de Saint-André, à Mantoue, et que le jeune maître parmesan travailla dans cette église. (V. Lanzi, t. III, p. 442, et Volta.)

la Victoire[1], on a le modèle et le type primitif de la Vierge de S[t] François. Cela semble paradoxal, tant ces deux maîtres, Mantegne et Corrége, paraissent éloignés l'un de l'autre et le sont en effet; cela est vrai pourtant. C'est à Mantegna que Corrége a emprunté le mouvement de sa Madone. La main droite, qui se posait en raccourci au-dessus de Louis Gonzague, se place de la même façon au-dessus de S[t] François, et la tête de Marie, qui se penchait avec une si affectueuse protection vers le donateur, s'incline dans une intention semblable vers le Patriarche des pauvres. Corrége donc s'appropria quelque chose de la science de Mantegna; mais il toucha de sa baguette magique les eaux de cette source qui coulaient naguère âcres et austères sur un sol rocailleux, et les conduisit au milieu d'une terre riante, où elles prirent une saveur exquise et presque enivrante. Déjà, dans la Madone de S[t] François, cette grâce et cette hilarité charmantes se font jour sous des effets de couleurs semblables à l'iris. Le jeune peintre, tout en admirant Mantegna, domine son admiration, tend vers un style plus large, plus souple, plus moelleux, surtout plus séduisant. L'âme enflammée de S[t] François, touchée de l'amour de Dieu, « se déprend de ce corps de mort, » et s'élance au ciel par des désirs ardents. — Mais Corrége se trouve encore bien en deçà du but,

1. Musée du Louvre, n° 250. — Voir à la page 393 du présent volume.

et il l'atteint complétement onze ans plus tard, en 1525, dans la Madone de S[t] Sébastien[1]. La Vierge alors, portée sur les nuées et entourée des esprits bienheureux, tient avec une tendresse ravissante l'Enfant divin, qui, du haut des cieux, tend les bras vers les hommes et les convie à sa gloire. Sur la terre, S[t] Sébastien, S[t] Roch et S[t] Géminien représentent l'Église, tout enivrée des chastes voluptés des anges. La foi de ces héros chrétiens « est si ferme et si vigoureuse, qu'elle s'élance, comme dit S[t] Paul, « au dedans du voile, » *usque ad interiora velaminis*[2], c'est-à-dire qu'elle perce les cieux pour monter jusqu'au sanctuaire[3]. » Leur espérance n'est pas celle du sage, « un songe de personnes qui veillent, *somnium vigilantium*[4], » mais celle des enfants de Dieu, ferme, immuable, et qui nous fait jouir du bonheur avant de le toucher, parce que la promesse de Dieu est infaillible et qu'elle équivaut à la certitude[5]. Le S[t] Sébastien surtout,

1. Cette Vierge est également dans la galerie de Dresde. — On veut que Corrége, entre la Vierge de S[t] François et la Vierge de S[t] Sébastien, ait été à Rome et y ait vu les œuvres de Raphaël et de Michel-Ange. (V. Mengs, de Piles, Resta.)

2. Hébr., VI, 19.

3. Bossuet, *Panégyriques*.

4. Apud S. Basil., XIV, n. 1.

5. Bossuet : « Toutes les choses que Dieu a promises selon l'ordre de ses conseils sont déjà en quelque sorte accomplies, parce qu'elles sont assurées. » *Quæ ventura erant, jam in Dei prædestinatione velut facta erant, quia certa erant.* (S[t] Augustin, *De civit. Dei*, lib. XVII, cap. XVIII.)

bien qu'appartenant encore à l'Église qui gémit sur la terre, semble être déjà de l'Église qui règne au ciel. Pour Corrége, d'ailleurs, les saints qui triomphent et ceux qui combattent sont à peu près les mêmes ; ils ne cherchent pas, ils possèdent ; ils ne travaillent point, ils se reposent ; ils sont tous comme retournés à leur lieu d'origine. L'Allegri est là dans toute sa puissance, avec les mêmes préoccupations savantes de la perspective de bas en haut qui le dominaient dès la Vierge de St François, mais avec un idéal nettement défini cette fois, et vers lequel il tend par des moyens exclusivement à lui. En regardant ce tableau, on croit entendre une musique céleste. La vie terrestre se fond avec la vie divine par des transitions si douces, par des modulations si suaves, que les sens ravis, on pourrait dire engourdis, perdent le sentiment de la réalité et se laissent aller mollement vers le songe de l'infini bonheur. — Dans la Madone de St Georges[1], qui appartient à une époque encore plus avancée de la vie du maître, cette séduction prend une telle intensité, qu'elle va jusqu'à l'excès. L'effusion, la tendresse, la passion débordent, comme d'un vase trop plein, de cette Vierge, vue presque en raccourci sur un trône élevé. Autour d'elle, les saints et les anges s'abandonnent aux ardeurs d'une dévotion dangereuse à force d'être sensuelle. Tous les liens de l'ordre et de la symétrie semblent rompus ; il n'en est rien, la confusion

1. Ce tableau est aussi à la galerie de Dresde.

n'est qu'apparente et l'harmonie s'en dégage. C'est éclatant comme une fanfare guerrière, avec quelque chose de voluptueux comme un chant d'amour. L'âme, par de tels spectacles, est-elle exaltée jusqu'au délire ou amollie jusqu'à l'énervement? Sont-ce bien des anges, ne sont-ce pas plutôt des amours, qui folâtrent à côté du guerrier céleste métamorphosé lui-même en un héros quasi théâtral? Peut-on reconnaître aussi le précurseur dans cet éphèbe délirant de bonheur, qui regarde le spectateur avec tant de provocation? Est-ce bien la Vierge enfin, cette femme charmante, qui répond avec une si douce langueur aux regards ravis de ses adorateurs? Il serait téméraire de répondre d'une manière absolue négativement ou affirmativement à ces questions. Il y a bien des manières de s'élever à Dieu. La meilleure est assurément la plus simple, et ce n'est pas celle de Corrége. Mais chacun en use selon le milieu et suivant le temps où il vit. Corrége entrait à son insu dans une phase nouvelle. Les transports de ses Madones, les douceurs ravissantes de ses anges et de ses saints, répondent précisément à un état de crise pendant lequel la dévotion elle-même allait donner l'exemple de cette sensibilité, j'allais dire de cette sensualité religieuse. S[t] Ignace de Loyola était né en 1491, huit ans après Luther, et S[te] Thérèse en 1515, cinq ans avant l'acte de révolte et vingt et un ans seulement après Corrége. Le catholicisme menacé devait, pour se défendre, forger des armes nouvelles, spécialement conçues en vue de l'attaque. Le but de-

meurait immuable, les voies pour y atteindre allaient être détournées. La vie dévote et la vie mondaine étaient appelées désormais à se soutenir et à presque se confondre. L'Église romaine était contrainte à de larges concessions. Son ambition morale demeurait la même que par le passé; il s'agissait toujours de s'emparer de l'âme humaine, de la garder du berceau à la tombe, et de la conduire de degré en degré jusque sur les hauteurs; seulement il fallait semer de fleurs les aspérités de la route, et l'art, à de nouveaux titres, devenait l'auxiliaire de la foi. On n'en était assurément pas là de 1520 à 1530; mais Corrége fut alors comme un éclaireur avancé, et il projeta sur l'avenir des clartés dont les enchantements dérobèrent aux contemporains la vue des abîmes. C'est ainsi que, des sommets de la Renaissance, on domine à la fois les perspectives du passé et les horizons de l'avenir. L'œuvre de Raphaël réalise les promesses des traditions antérieures, celle de Corrége fait entrevoir les tentations des siècles futurs... Dans ce coup d'œil rapide et général sur le chef de l'école de Parme, j'ai pris comme point de repère les Vierges de S[t] François, de S[t] Sébastien et de S[t] Georges, d'abord parce que le hasard, en les réunissant dans une même galerie, permet de les embrasser d'un seul regard et de les mieux juger ainsi par comparaison, ensuite parce qu'elles marquent d'une façon très-nette les trois époques principales, le commencement, le milieu et la fin de la manière et de la pensée du maître. Dans la

Vierge de St François, l'âme, blessée déjà de l'amour divin, soupire après le ciel, mais avec réserve, et cherche encore en arrière le chemin qu'elle doit prendre. Dans la Vierge de St Sébastien, l'amour a grandi jusqu'à l'exaltation, les sentiers battus ont été abandonnés, de nouveaux cieux se sont ouverts. Dans la Vierge de St Georges, ce n'est plus du désir, c'est de la jouissance ; et cependant, quelque excès qu'il y ait dans une pareille peinture, il faut croire encore à la sincérité de l'intention qui l'a inspirée... D'autres Madones, se rapprochant plus ou moins de l'une des précédentes, vont confirmer cette opinion.

En 1517, Corrége, à l'occasion du mariage d'une de ses sœurs nommée Catherine, pour laquelle il avait une affection vive, peignit le Mariage mystique de Ste Catherine d'Alexandrie[1]. La sainte, assistée de St Sébastien, reçoit l'anneau nuptial des mains de l'enfant Jésus, assis sur les genoux de sa Mère. Au fond, dans un riant paysage, on aperçoit le martyre des deux saints. Vasari dit être resté « ébloui à la vue de cet ouvrage divin... Il est impossible, ajoute-t-il, de voir de plus beaux cheveux, de plus belles mains, un coloris plus naturel et plus charmant... » En effet, dans ce tableau, les cheveux, les mains, la couleur, tout ce qui parle aux sens, est enchanteur; mais il faut rayer le mot divin, car rien n'est plus opposé que de vivre selon la nature ou selon la grâce, et l'accord seul

1. Ce tableau est au Louvre, n° 27.

de la vie intérieure et de la vie extérieure est divin. Cet accord, Antonio Allegri ne l'a pas réalisé. La Vierge, ici, pour être habitante du ciel, l'est trop de la terre. Où sont la souffrance et la passion dans cette figure doucement épanouie? L'enfant Jésus, de son côté, n'a rien qui présage l'homme de douleurs, comme l'appelle Isaïe[1]. Quant à la sainte, ses désirs ne sont pas de ceux qui rompent les liens du corps et en mortifient les appétits; elle vit trop par la chair pour être détachée de la matière. La séduction cependant est irrésistible. C'est une vision qui surgit d'une lumière d'or, et dont on ne peut détacher ni ses yeux ni son cœur... Corrége revint à plusieurs reprises et en peu de temps vers le même sujet. Il peignit entre autres le merveilleux petit tableau du musée de Naples, où l'idée religieuse est vue comme au travers d'un prisme enchanté, qui ne laisse passer que les rayons de bonheur. Corrége, dans ces peintures, se montre en pleine possession de lui-même et bien loin déjà de la Vierge de S[t] François.

Il prend encore cependant une poésie et un éclat plus grands, quand, en 1523, presque en même temps que la Madone de S[t] Sébastien, il peint ,pour Briseide Colla, veuve d'Ottaviano Bergonzi, la Vierge de S[t] Jérôme[2].

1. Is., LIII, 3.

2. Briseide Colla orna de ce tableau la chapelle qui lui appartenait dans l'église Saint-Antoine, à Parme. Au siècle passé, cette peinture fut sur le point d'être vendue au roi de Portugal. Pour éviter que de pareilles tentatives ne se renouvelassent, la galerie de Parme s'empara de ce chef-d'œuvre.

C'est là sa plus belle œuvre, et l'une des plus suaves peintures placées au faîte de la renaissance italienne, comme pour en marquer l'extrême limite... St Jérôme, assisté d'un archange, présente ses écrits à la Vierge et à l'enfant Jésus. Mais tandis que le *Bambino* étend la main droite vers le livre du docteur, il entoure de son bras gauche la tête de Ste Marie-Madeleine, qui s'incline avec un bonheur indicible vers l'Enfant divin dont elle veut baiser le pied. De tels tableaux ne se décrivent pas, et ils se raisonnent encore moins. On les sent, on en est ravi, et l'on s'abandonne au charme qu'ils répandent sans demander pourquoi. L'effet est enivrant. On est attiré, retenu, fasciné. La Vierge est belle, mais d'une beauté qui n'a rien de religieux, et que l'imagination atteint et dépasse facilement. Les traits de l'enfant Jésus n'ont rien de vraiment beau. Le St Jérôme est démesurément grand. L'archange, ainsi qu'un autre petit ange qui se tient derrière la sœur de Lazare, ne relève pas non plus de l'idéal. Tout le mystère est dans la figure de Marie-Madeleine. Là est la nouveauté, le trait de génie, la perception d'une grâce que le monde n'avait point encore vue, et que l'art n'a jamais reproduite, même de loin, avec une telle vivacité d'éloquence. Voilà la formule d'une ferveur et d'une dévotion toutes nouvelles, par laquelle Corrége, si j'ose dire, prévient d'une vingtaine d'années Ste Thérèse. Cette manière de voir sera celle aussi du XVIIe siècle, et Bossuet lui-même l'appellera une « doctrine céleste. » Cette Madeleine répand

à profusion sa beauté, comme un parfum, sur les pieds du Sauveur. Quelle affection, quelle tendresse, quel abandon, quelle confiance ! De telles caresses, de tels soupirs ne sont-ils pas dignes d'un Dieu ? Cette admirable créature n'est-elle pas blessée de « cette divine maladie d'amour, » qui empêchait la réformatrice des Carmélites de supporter la vie ? Les désirs qu'elle ressent ne sont-ils point du même ordre ? Dans son ravissement, ne peut-elle pas dire aussi : « Je vis sans vivre en moi, et j'espère une vie si haute que je meurs de ne mourir pas... Que ferez-vous donc, ô Sauveur, et de quoi soutiendrez-vous votre amante dont le cœur languit après vous[1] ? » Oui, ce sont les joies du ciel que Corrége a voulu refléter dans les traits de cette florissante beauté, et c'est une âme blessée de l'amour de Dieu qu'il a voulu suivre dans son vol. Et il a enveloppé sa pensée d'une couleur magique. Il y a là des modulations d'une justesse et d'une délicatesse surprenantes, des accords éclatants, des mélodies inattendues, une lumière capable de triompher des obscurités de la nuit. Grâce à des effets de clair-obscur merveilleusement entendus, les contours s'arrondissent et prennent un moelleux incomparable. Chaque ombre est comme illuminée par le reflet de la couleur voisine. Voyez ensemble la Vierge, la Madeleine et l'enfant Jésus : leurs têtes se touchent et leurs chairs se rapprochent, mais sans confusion, sans contrastes discor-

1. Bossuet, *Panég. de S[te] Thérèse.*

dants, comme des harmonies qui se fondent. Il n'est pas jusqu'au paysage qui n'ouvre à l'imagination des splendeurs nouvelles sur un monde enchanté.

La Madonna della Scala, peinte à fresque et dans des proportions colossales au-dessus de la Porte-Romaine, est faite surtout pour donner une juste idée de la largeur des conceptions de Corrége. Cette Vierge, en pressant son Fils dans ses bras, rayonne de bonheur et d'intelligence. Malgré les injures du temps, elle n'a rien perdu de son charme et de sa tendresse[1]. — Corrége, d'ailleurs, si riant et si épanoui, savait rendre, au besoin, les émotions douloureuses. Je n'en veux pour preuve que le carton de la galerie royale à Naples, où la Vierge et l'enfant Jésus se regardent avec le pressentiment des douleurs qui les attendent. L'élan de l'âme et du cœur est sublime de part et d'autre. La pensée est calme, grandiose, et dans cet enfant on reconnaît cette fois, à n'en point douter, celui qui a voulu « se rassasier, avant que de mourir, par la volupté de la patience[2]. » — La Madonna della Scodella[3] nous conduit à l'année 1530, aux approches de la Vierge de S[t] Georges, vers la fin de la vie du

1 En 1554, déjà bien compromise par l'air et par l'humidité, elle fut placée dans une petite église que l'on construisit alors à son intention. Cette église ayant été démolie en 1812, la fresque fut transportée à l'Académie des beaux-arts.

2. *Saginari voluptate patientiæ dicessurus volebat.* (Tertullien, *de Patient.,* nº 3.)

3. Ce tableau est à la galerie de Parme.

du maître. Tout aimable qu'est cette peinture, elle nous mène vers l'abus de la grâce. Les anges ont beau descendre du ciel et incliner devant la Sainte Famille leurs palmes chargées de fruits, la Vierge a beau tendre son écuelle (*scodella*) vers la source miraculeuse[1], rien, dans ce tableau, ne s'élève au-dessus de la réalité, rien ne s'y meut au-dessus de la beauté sensible. Cette jeune mère, si doucement épanouie, fait trop songer aux délices du monde. Elle ne souffre rien dans son cœur. Or, dit St Augustin, « celui qui ne gémit pas comme voyageur ne se réjouira pas comme citoyen. *Qui non gemit peregrinus, non gaudebit civis*[2]. »

A côté de telles Vierges[3], il est curieux de regarder les fresques du monastère de Saint-Paul[4]. Cette donna Giovanna, cette abbesse jeune, belle, mondaine, qu'Antonio Allegri métamorphose en Diane chasseresse, pour laquelle l'Orselini, dont la sœur était religieuse dans ce couvent même, demande au Corrége de si séduisantes peintures, ce paganisme amolli qui envahit le cloître et gagne jusqu'au sanctuaire, donnent la mesure et la clef de bien des choses. A

1. V., pour cette légende relative à la Sainte Famille, le troisième volume du présent ouvrage : *la Sainte Famille*.

2. *Enar. in Psal.*, CXLIII, nº 4.

3. Nous n'avons pas la prétention d'avoir nommé toutes les Vierges de Corrége. Nous reviendrons d'ailleurs sur les œuvres de Corrége à propos du Couronnement de la Vierge.

4. A Parme.

toutes les époques du christianisme, la Vierge, nous l'avons vu, reflète l'état moral, intellectuel et religieux de la femme, et, par la femme, de la famille et de la société tout entière. C'est dans de telles images que les civilisations placent leur idéal, c'est là qu'elles aiment à se regarder. Comment s'étonner de la séduction des Vierges de Corrége, quand les épouses du Christ contemporaines de ces Madones avaient pour le monde profane de si tendres penchants? L'Église romaine, dénoncée pour de tels abus, était entamée déjà par la réforme. En présence de la raison qui menaçait la foi, le zèle des saints s'appliqua à séduire au moins autant qu'à persuader, et la sentimentalité dans l'art prit de plus en plus la place du sentiment abstrait et grandiose. Corrége mourut en 1534, l'année même où Ignace de Loyola, François Xavier et Lainez fondaient la compagnie de Jésus[1]. Les Vierges parmesanes de l'Allegri correspondent, sans le savoir assurément, à cet instant singulier de l'histoire du catholicisme. Elles tiennent encore à la grande Renaissance, et s'inclinent complaisamment déjà vers la décadence. En les regardant, on songe avec regret aux œuvres pures du grand siècle, et l'on se retourne avec tristesse vers les productions affadies des basses époques. La Madeleine de la Vierge de S[t] Jérôme, à Parme, se tient au sommet de la pente au bas de laquelle est la S[te] Thé-

1. Ils prononcèrent leurs vœux, le jour même de l'Assomption de l'année 1534, dans la chapelle souterraine de l'abbaye de Montmartre, près Paris.

rèse de Santa-Maria-della-Vittoria, à Rome[1]. C'est, à un siècle de distance, la même manière de concevoir l'extase, ou plutôt la volupté de l'amour divin. Il y a, à la vérité, un abîme entre Corrége et Bernin, c'est celui qui sépare un très-grand génie d'un très-grand talent[2].

ÉCOLE DE FERRARE.

Les Vierges ferraraises nous ramènent, à travers des éléments mondains, souvent même impurs, vers l'austérité des vieux maîtres.

1. Ste Thérèse mourut en 1582 et fut canonisée trente-neuf ans après sa mort, en 1621, sous le pontificat de Grégoire XV. La statue du Bernin fut exécutée, aux frais du cardinal Frédéric Cornaro, peu après la canonisation. Cette statue, qui nous paraît scandaleuse aujourd'hui, excita au plus haut point l'enthousiasme des contemporains de Clément VII et d'Urbain VIII.

2. Corrége est pour nous, dans cette étude, toute l'école de Parme. Il faut même forcer un peu notre cadre pour l'y faire entrer complétement. Tout ce qui vient après lui sort décidément de nos limites. La science du raccourci continua d'être la préoccupation dominante de ses successeurs, qui exagérèrent ses qualités et en firent autant de défauts. Les Vierges de cette école ont généralement des figures larges, arrondies, très-colorées, joyeuses et riantes, conformes en un mot à un type local très-nettement accusé. Citons seulement, parmi les peintres parmesans : Pomponio Allegri, le fils même de Corrége, Giovanni Giarola, Michel-Angiolo Anselmi, Bernardo Gatti, Giorgio Gandini, surtout Girolamo Mazzuola, celui qui s'approcha le plus de la grâce du maître.

Ferrare, avec une situation politique médiocre, eut une importance intellectuelle considérable. « Dans l'espace de trois mille ans, dit Gibbon, cinq grands poëtes épiques ont paru dans le monde, et ce fut une singulière prérogative que sur ce nombre il y en ait eu deux qui appartinssent en peu de temps au petit État de Ferrare. » Au XVe siècle, l'Arioste, avec Bojardo pour précurseur[1] ; au XVIe et en dehors de nos limites, le Tasse[2] ; voilà de quoi suffire à l'illustration de tout un peuple. La peinture n'eut point, il est vrai, de gloires équivalentes. Ferrare ne fut pas la cité de la Vierge. Cependant une ville qui nomme parmi ses maîtres Lorenzo Costa et Ercole Grandi, mérite assurément de n'être point oubliée. Placée entre les principaux centres de la renaissance italienne, l'école de Ferrare inclina plutôt vers Venise que vers Florence, et ce fut seulement par exception que, dans ses aspirations les plus hautes, elle se tourna du côté de l'Ombrie. Le goût des Ferrarais, délicat par nature, devint raffiné par éducation. Les princes d'Este s'emparèrent de l'esprit vif, élégant, fécond de ce peuple, le détournèrent des sources religieuses, et firent des séductions profanes un instrument de propagande pour

1. Matteo-Maria Bojardo, comte de Scandiano, naquit en 1430 et vécut sous le duc Hercule Ier. — Arioste, né en 1474, à Reggio, fit ses études à Ferrare et vécut à la cour du duc Alphonse Ier et de son frère le cardinal Hippolyte.

2. Torquato Tasso, né à Sorrente en 1544, vécut à la cour d'Alphonse II.

leur despotisme. Cette maison d'Este, trop exaltée par les uns, trop décriée par les autres, ne fut ni meilleure, ni pire que la plupart des maisons souveraines qui se partagèrent alors la Péninsule. Si, avec des moyens d'action très-bornés, elle exerça une notable influence sur les lettres et les arts, c'est que sa fortune eut le privilége de commencer avec l'aurore des temps modernes et de finir avec le génie de l'Italie. Ferrare fut la première des villes libres qui se donna un maître. Du XIe au XIIIe siècle, les Torelli disputèrent le pouvoir aux Este. Ceux-ci valaient-ils moins que ceux-là? Je ne le crois pas; et si l'on voit, au douzième chant de l'*Enfer*, Obizzo plongé dans un fleuve de sang en compagnie des plus infâmes tyrans[1], c'est que Dante alors était gibelin, et que le triomphe de la maison d'Este assurait la domination des guelfes. Ce qui est certain, c'est que, pendant tout le XVe siècle, une série de princes corrompus, je le veux bien, mais intelligents, cela est incontestable, placèrent Ferrare à la hauteur des villes les plus favorisées de la Péninsule. Nicolas III[2], tout en s'attirant par ses excès les rigueurs de St Bernardin de Sienne, réorganisa l'université de Ferrare, retint près de lui Guarini et Jean Aurispa, mérita bien des sciences et des lettres. Lionel, dont l'éloquence et la courtoisie firent oublier l'origine[3], eut pour familiers le Poggio, Filelfo et plusieurs autres

1. Dante, *Inferno*, cant. XII, v. 110.
2. 1393-1441.
3. Il était fils naturel de Nicolas III, et régna de 1441 à 1450.

des plus illustres représentants des lettres antiques. Borso[1], qui fut un des promoteurs de l'imprimerie, devint l'ami du pape Paul II, auquel il dut le titre de duc. Hercule Ier fut le protecteur de Bojardo et l'ami de l'Arioste[2]. Alphonse Ier, aidé de son frère le cardinal Hippolyte, de ses sœurs Béatrix et Isabelle, de sa première femme Anne, sœur de Jean Galéas Sforza, et de Lucrèce Borgia sa seconde femme, poursuivit, malgré les foudres de Jules II et de Léon X, les traditions intelligentes de sa race. Cette petite cour était dissolue, féconde en scandales, avide de nudités mythologiques, ennemie de l'autorité religieuse, dépourvue de sens moral; et cependant, de la ville même soumise à ce despotisme voluptueux, sortirent des inspirations ferventes et originales.

De 1400 à 1450, Galasso Galassi fait prévaloir encore l'ancien style à Ferrare. La Vierge assise au milieu des saints, qu'il peignit dans l'église Santa-Maria-delle-Rondini à Bologne, montre un dessin sec, mais un coloris suave, de la justesse d'expression dans les traits, des draperies bien entendues et de grandes recherches en architecture. — Antonio de Ferrare, élève d'Angiolo Gaddi et contemporain de Galasso, donna plus de beauté à ses têtes et plus de force encore à son coloris. Il avait peint, en 1438, dans le palais d'Albert d'Este, la salle du concile où

1. Frère de Lionel. (1450-1471).
2. Hercule Ier (1471-1505).

Eugène IV et Jean Paléologue tentèrent la réunion des deux Églises. A côté de la scène historique, se trouvait l'apothéose des bienheureux, et la Vierge présidait cette assemblée de saints, qui eut une telle vogue, que le palais prit le nom de Palais-du-Paradis. — Alors aussi parurent les Madones d'Oliviere-di-San-Giovanni et d'Ettore Bonacossa [1], peintures médiocres et qui le semblent davantage encore, quand on songe qu'à Florence avaient vécu déjà Masolino da Panicale, Masaccio et Fra Giovanni... Cependant Niccolò d'Este avait appelé à Ferrare Squarcione et Piero della Francesca, et, grâce à ces maîtres, les peintres ferrarais allaient sortir de la routine où ils s'étaient jusqu'alors engourdis.— Stefano de Ferrare, élève de Squarcione, conquit en peu de temps une assez grande réputation pour qu'on le chargeât d'entourer de peintures le cercueil de S[t] Antoine de Padoue. Il laissa en même temps, près de ce tombeau, une Vierge, qui donne une bonne opinion de son style. — Cosimo Tura, peintre officiel de la cour sous le duc Borso, paraît avoir été touché des exemples de Piero-della-Francesca et préoccupé en même temps de ceux de Mantegna. La Vierge glorieuse de l'église Saint-Jean, à Ferrare, montre, au milieu de la sécheresse d'un dessin qui vise à la science, quelques qualités de style et certaines facultés d'imagination. La plupart des Madones

1. V. la Vierge de Bonacossa, appelée Notre-Dame de la Cathédrale.

de ces *quattrocentisti* ferrarais, sans rien avoir qui s'impose à l'admiration, sont vraiment religieuses. Nées sous le patronage des ducs de Ferrare, elles tendent à prouver que la maison d'Este, si éprise de paganisme qu'elle ait été et si dissolue qu'on veuille la représenter, trouvait bon de s'amender à l'occasion et de revenir aussi au christianisme. Bojardo, grand fonctionnaire, poëte de cour par conséquent, n'a pas traversé cette époque comme un solitaire, il s'est mêlé au monde, et ce sont les grands surtout qui, en applaudissant à sa traduction d'Hérodote, ont encouragé sa muse chaste et forte. Si le duc Hercule n'avait point eu d'oreilles pour ces mâles accents, celui qui les faisait entendre eût été regardé comme un séditieux, et n'eût point conservé la haute position qu'il tenait dans le gouvernement de son pays. Des peintres comme Stefano et Cosimo Tura sont dignes d'être nommés à côté du chantre de l'*Orlando innamorato*. Leurs inventions, comme les siennes, sont riches, nobles, présentées avec art, naturellement, sans confusion; mais elles ont quelque chose de rude, d'inégal, et manquent de ce qui fait vivre les œuvres de l'esprit, le style. Leurs Madones n'en démontrent pas moins que si Ferrare avait ses complaisants, les prédicateurs ne lui manquaient pas non plus. Malheureusement, ce fut dans les églises de Bologne que les plus habiles d'entre eux prononcèrent leurs meilleurs sermons.

Francesco Cossa, en dépit de la dureté de ses con-

tours et de la sévérité de ses types, est un peintre profondément chrétien. Les Bolonais, malgré leur amour-propre national, reconnurent la supériorité de son talent en même temps que l'excellence de ses intentions religieuses, et ce fut lui qu'ils appelèrent pour restaurer la Madone miraculeuse de la chapelle du Barracano. Francesco Cossa arriva donc à Bologne en 1472, et il s'y fixa. Les Bentivogli le prirent en grande estime, et se firent peindre par lui plusieurs fois en compagnie de la Vierge et des saints. Un de ces tableaux, aujourd'hui dans la pinacothèque de Bologne, se trouvait dans le Forum des marchands. La Madone, portant sur ses genoux l'enfant Jésus, est assise entre S[t] Jean l'Évangéliste et l'évêque S[t] Petronio, à côté duquel est agenouillé le donateur. Le trône de Marie se détache sur un fond d'architecture dont le goût est parfait. De chaque côté, de riches candélabres, soutenant des coupes chargées de fruits, font songer aux beaux bronzes padouans de Riccio. Au-dessus de la corniche, deux figurines agenouillées représentent, d'un côté la Vierge de Nazareth, de l'autre côté l'ange de l'Annonciation. Tout cela respire la grandeur, le calme, l'austérité, avec je ne sais quoi de bon qui attire et retient. La Vierge, plus grande que les saints, qui sont cependant plus rapprochés du spectateur, prend une dignité surnaturelle, sans rien abandonner de son humilité comme vierge et de sa tendresse comme mère. Jésus, qui caresse un chardonneret, est un enfant selon la nature, sans prétention à

la divinité. Les saints sont remplis d'émotion, ravis d'extase. Le donateur enfin, encore plus petit que les saints, prie avec autant de simplicité que de ferveur. On sent, dans cette peinture, l'influence de Mantegna. Le savoir de Cossa est loin de celui du peintre mantouan, mais la naïveté du sentiment et la sincérité de l'intention suppléent à la science et font tout pardonner.

Lorenzo Costa, qui avait reçu à Ferrare même les leçons de Francesco Cossa, alla à Florence où il étudia particulièrement les œuvres de Fra Filippo Lippi et de Benozzo Gozzoli[1]. Il apprit de ces maîtres à consulter la nature, ne parvint pas cependant à se pénétrer du naturalisme florentin, et ne put s'affranchir d'une certaine sécheresse qui resta chez lui comme une tache originelle et indélébile. Il n'en devint pas moins un peintre habile à tout exprimer. Religieux par nature, profane à l'occasion, toujours chaste, il sut rester naïf en devenant savant. De retour à Ferrare, il décora le chœur de l'église Saint-Dominique, puis se rendit à Bologne. Francesco Cossa l'y avait devancé, et les Bentivogli le demandaient aussi. Il s'attacha à Francia, qui venait de se révéler comme peintre; mais, s'il le suivit, ce fut sans servilité, et s'il fit peut-être trop bon marché de lui-même, il garda de l'indépendance dans son imitation. Il se retira ensuite à Mantoue où il mourut quinze ans après Raphaël, qu'il avait précédé

1. Vasari, t. IV, p. 239.

de trente-trois ans dans la vie[1]... Or, dans cette existence de soixante-quinze ans, la Vierge avait tenu une grande place. Beaucoup des Madones de Lorenzo Costa sont perdues. Il nous en reste assez cependant pour qu'on puisse juger de la douceur et du charme de ses inspirations. — En 1488, dans la chapelle des Bentivogli, à San-Jacopo-Maggiore[2], deux ans avant que Francia, dans cette chapelle même, eût exposé son premier tableau, Lorenzo Costa peignit à fresque les Triomphes de la Vie et de la Mort, tels que Pétrarque les avait entrevus; puis, s'abandonnant à son propre mouvement et se conformant aux pieux désirs des Bentivogli, il plaça les membres de cette famille sous la protection de la Vierge, en qui se résument tous les triomphes de la terre et du ciel. La Mère du Verbe est assise, avec l'enfant Jésus dans ses bras, sur un trône élevé, décoré de figures allégoriques et de bas-reliefs. De chaque côté, Jean Bentivoglio et sa femme sont agenouillés dans l'attitude de la prière; tandis que plus bas sont debout leurs enfants au nombre de onze, les quatre fils avec leur père et les sept filles à côté de leur mère. Deux anges musiciens sont venus s'asseoir au sommet du trône, sur le soubassement duquel on lit cette prière à la fois patriotique et patriarcale : « O Vierge heureuse, je recommande à tes prières, ma patrie, mon épouse

1. Lorenzo Costa, né en 1450, mourut en 1535.
2. A Bologne.

chérie et mes tendres enfants[1]. » Il est peu de peintures plus touchantes et plus honnêtement faites. Ces enfants, dont le plus jeune peut avoir deux ou trois ans et dont l'aîné a douze ou quatorze ans au plus, qui tous se ressemblent et se tiennent tous avec la même confiance sous le regard de la Madone ; ce père et cette mère, jeunes encore, se reflétant dans leur famille comme dans un prisme qui multiplierait presque indéfiniment leurs images ; cette Vierge, si aimable, si accueillante et si bonne ; ce *Bambino* qui se met à la portée des plus humbles ; cet appareil de renaissance, cette belle architecture, ces ornements remplis d'élégance, qui semblent incliner le génie de tous les âges devant la source de toute splendeur ; tout cela relève du plus pur esprit du XVe siècle et nous ramène en même temps vers la grande poésie du XIVe. Quelque chose du génie de Pétrarque revit sous le pinceau de Lorenzo Costa. — Sous le souffle de la même inspiration, la Vierge apparaît de nouveau, en 1492, dans la chapelle de' Rossi, à l'église

1. ME
PATRIAM ET DVLCES
CARA CVM CONIVGE
NATOS
COMMENDO PRECIBVS
VIRGO BEATA
TVIS
MCCCCLXXXVIII
LAVRENTIVS COSTA FACIEBAT.

San-Petronio [1]. Elle est accompagnée, cette fois, de St Jacques, de St Sébastien, de St Georges et de St Jérôme, et, sans laisser dans l'âme une impression grandiose, la remplit de bien-être et de contentement. On n'a pas là de figures qui appartiennent à la grande beauté, mais je ne sais quoi de suave et de délicieux, qui enchante et ravit. — Cinq ans après (1497), Lorenzo Costa nous remet en présence de la Vierge et des saints dans la chapelle de Jacopo Chedini, à San-Giovanni-in-Monte [2]. Le maître ferrarais est alors sous l'influence de Francia ; cependant il ne se laisse point aller tellement à l'imitation qu'on ne puisse le reconnaître encore. Dans une autre Madone qu'il peignit d'après les dessins du peintre bolonais, sur le maître-autel de la même église, l'assimilation est complète. — Lorenzo Costa quitta enfin Bologne et alla s'établir à Mantoue, où les exemples de Mantegna devaient être plus fortifiants pour lui que les éternelles redites de Francia. Il peignit alors, pour la duchesse de Ferrare Isabelle d'Este mariée au marquis de Mantoue Jean-François-Gonzague, les belles allégories du palais de Saint-Sébastien, et ne manqua point, au milieu de cette cour composée de *dilettanti*, de songer encore à la Vierge. C'est ainsi que, en 1525, il peignit pour l'église Saint-Sylvestre, où il voulait avoir sa sépulture, une Madone à laquelle le saint titulaire,

1. A Bologne.

2. Toujours à Bologne. — St Jean l'Évangéliste et St Augustin sont avec plusieurs autres saints dans ce tableau.

assisté de S[t] Sébastien, de S[t] Paul, de S[t] Jérôme et de S[te] Élisabeth, recommande le peuple mantouan[1]... Donc, Lorenzo Costa, du commencement à la fin de sa vie, demeura fidèle à sa foi, et ne se lassa point de donner des preuves de sa fidélité. Son cœur droit et candide se retrouve dans toutes ses œuvres, et il n'est pas jusqu'à ses peintures profanes qui n'aient quelque chose de chaste, de virginal et de presque religieux. Raphaël vit ses Vierges, les aima pour elles-mêmes, sans doute aussi par sympathie pour l'honnête homme qui les avait peintes, peut-être également parce qu'elles se ressentent de l'influence de l'Ombrie.

Il est beau de voir qu'un artiste tel que Lorenzo Costa, si modeste pour lui-même et si porté à l'admiration pour les autres, ait captivé le dévouement d'Ercole Grandi, peintre de grand cœur et de grand talent, doué de puissance et d'originalité. Ercole Grandi, élève de Lorenzo Costa, très-supérieur à lui par la science et par l'imagination, se sacrifia sans marchander aux intérêts de son maître. Nous reviendrons, dans la suite de cet ouvrage, sur l'œuvre capitale que ce peintre a laissée dans la chapelle de Domenico Garganelli, à l'église Saint-Pierre[2]. Quant à l'image abstraite de la Vierge, les preuves manquent

1. On lit au bas de ce tableau: COSTA FECIT ET DONAVIT MDXXV. L'église Saint-Sylvestre ayant été détruite en 1788, ce tableau fut placé dans l'église Saint-André.

2. A Bologne. — V., au tome II de cet ouvrage, *le Calvaire*.

pour que l'on puisse dire avec certitude de quelle manière il la conçut. La seule de ses Madones dont il soit possible d'invoquer le témoignage est dans l'église Santa-Maria-in-Porto, à Ravenne. Cette Vierge, assise sur un trône entre St Augustin et St Pierre Onesti, participe à la fois des Vierges de Lorenzo Costa et de celles de Francia. Mais ce n'est là sans doute qu'une œuvre de jeunesse et qui ne prouve rien. Ercole mourut à l'âge de quarante ans. Toujours en quête du mieux, il n'avait épargné ni temps ni fatigue pour perfectionner ses œuvres, et elles sont d'une extrême rareté. — Parmi les autres élèves de Lorenzo Costa, Mazzolino fut un miniaturiste plutôt qu'un vrai peintre religieux, et l'on chercherait vainement dans ses petits tableaux l'idée pure et abstraite incarnée dans la Vierge. — L'Ortolano, de son côté, ne put parvenir à trouver dans la Madone un apaisement aux remords qui le poursuivaient sans cesse[1]. — François et Jérôme Cotignola ne firent que reproduire des thèmes déjà connus dans l'école. — Les Dossi, trop facilement célébrés par l'Arioste, s'éloignèrent des données religieuses imposées naguère par Lorenzo Costa ; et Dosso Dossi mit le comble au scandale quand, au bas d'un portrait de Laura Dianti, maîtresse du duc Alphonse, il fit l'application du cantique consacré dans la bouche de la

1. L'Ortolano, dans sa jeunesse, avait commis un homicide. — V., dans l'église Saint-François, à Ferrare, la Vierge qu'il a représentée en adoration devant l'enfant Jésus, et une autre Vierge en présence des Quatre-Saints-Couronnés.

Vierge : *Quia fecit mihi magna qui potens est*[1]. L'histoire de l'art ne présente peut-être pas d'aussi impudente profanation[2]. — Vainement, après cela, Garofolo tente de réhabiliter la dignité de l'art dans sa patrie. S'il vaut quelque chose encore et si ses Vierges ont de quoi nous charmer, c'est à l'école de Raphaël qu'elles le doivent désormais[3]. — Michele Coltellini et Domenico Panetti se traînent eux aussi à la remorque de Raphaël, ou plutôt de Garofolo, tout en ayant peine à se détacher des Vierges de Lorenzo Costa. — Enfin le Caligarino[4], Niccolò Soriani, Francesco Dianti, Girolamo Carpi, le Scarcellino, etc., errent à l'aventure, sans système et sans guide, vides de formes et pauvres d'idées, captivant çà et là par un éclat emprunté, mais aussi incapables de s'attirer l'estime que de mériter l'admiration... Ferrare, en définitive, ne montre que deux ou trois peintres heureusement inspirés par la Vierge. Encore ces rares artistes ne sont-ils que d'un rang et d'une originalité secondaires; ils restent timides et sans initiative, flottants entre des modèles qu'ils prennent et délaissent, sans pouvoir, malgré leurs bonnes intentions, arriver à une fécondité personnelle et indépendante.

1. Ce verset est rappelé sur ce tableau par les premières lettres de chaque mot.

2. V. M. Rio, *l'Art chrétien*.

3. V. à Ferrare, dans l'église des Franciscains et dans la cathédrale, deux des meilleures Vierges de Garofolo.

4. V. à Ferrare, dans l'église San-Giovannino, sa Vierge entre St Jean-Baptiste, St Jean l'Évangéliste et deux autres saints.

ÉCOLE BOLONAISE

A Bologne, au XVe siècle, ce ne fut pas l'enthousiasme religieux qui fit défaut, ce fut la science. Les peintres de la Romagne, après s'être engagés dans la voie du progrès à la suite de Giotto, revinrent en arrière et se firent ignorants à plaisir. A la fin du XIVe siècle, leurs Madones, quoique primitives encore, cherchaient du moins dans la nature les éléments de la grâce. Au commencement du XVe siècle, au lieu d'avancer elles reculent, se retournent du côté du moyen âge, et, par crainte du jeune esprit de l'Italie, se rejettent dans la vieille routine de la Grèce byzantine. Aux Vierges de Vitale et de Jacopo Avanzi, succèdent les Madones de Lippo Dalmasio. Ce peintre, en haine du mouvement qui s'annonçait à Florence, voue l'art bolonais à l'immobilité, l'éloigne de la vie et lui fait perdre, à force d'ascétisme, ce beau sentiment d'humanité, qui est à lui seul toute la Renaissance. Après lui, ses adeptes exagérèrent son système. Les Vierges mêmes des *trecentisti* leur semblèrent entachécs d'hérésie, et ils remontèrent au delà. Les Madones au teint sombre, aux yeux écarquillés, aux doigts démesurément longs, apportées jadis de Constantinople et d'Athènes, ces dures images qui, depuis Cimabuë, avaient excité la répulsion de la Péninsule,

furent remises en honneur à Bologne. Non-seulement on les rechercha, mais encore on les imita. Des copies, plus tristes que les originaux, obtinrent les faveurs d'une étroite dévotion, et ce qui avait été naguère justement dénoncé comme barbare reprit la vogue. Ces redites insensées ne furent point, dans la Romagne, l'affaire d'un moment; elles se poursuivirent bien au delà du xve siècle, et furent pendant plusieurs centaines d'années très-appréciées par les Grecs eux-mêmes, qui en avaient fourni les premiers modèles... Or ce furent les élèves de Lippo Dalmasio qui se rendirent surtout coupables de ces premiers écarts. On retrouve encore aujourd'hui nombre de Vierges que l'on croirait venues de Grèce aux xie et xiie siècles, et qui sont l'œuvre de *quattrocentisti* bolonais tels qu'Orazio di Jacopo, Pietro Lianori, Severo, Galante. Il y eut, il est vrai, des protestations; plusieurs même eurent une véritable éloquence. Jacopo Ripanda, par exemple, après avoir longtemps vécu à Rome, ne se put soustraire à l'influence de l'antiquité. Bombologno et Ercole revinrent aussi, dans leurs figures, à de bonnes proportions. Michele di Matteo, contemporain de Masaccio, laissa dans les églises de San-Pietro et de San-Jacopo des fresques dont la couleur est excellente et dont le dessin fait songer aux vrais maîtres. Marco Zoppo enfin, abandonnant l'école routinière de Bologne pour l'enseignement progressif de Padoue, devint bientôt l'égal des Pizzolo et des Dario de Trévise, et alla même jusqu'à vouloir rivaliser avec

Mantegna. Ses Vierges sont loin toutefois de pouvoir se confondre avec celles du maître mantouan; elles sont les aïeules des Vierges de Francia, et souvent se rapprochent d'une manière sensible des peintures qui marquent les commencements de Jean Bellin. Telle est notamment la Madone peinte, en 1471, pour les Observantins de Pesaro[1]. Il y a bien encore de la rudesse dans les contours et de la timidité dans le dessin des extrémités, mais le nu devient presque savant, les draperies s'assouplissent, les visages surtout prennent de la douceur. La Vierge de l'Académie des beaux-arts, à Bologne, s'élève même jusqu'à la beauté. C'est une ravissante jeune femme, blanche de peau, blonde de cheveux, savamment coiffée, avec un sentiment de tristesse et de gravité dans les traits, qui n'altère en rien leur limpidité. Bologne n'avait encore rien vu de si harmonieux. Cependant les Bentivogli, qui gouvernaient les Romagnes, ne s'en contentèrent point, et appelèrent à eux, nous l'avons vu, les artistes de Ferrare. Mais un simple artisan se révéla comme peintre, et, secondé par le patriotisme bolonais, qui l'adopta comme une gloire nationale, se fit un nom que la fortune a presque placé à côté des plus grands.

Francesco Raibolini (Francia) avait quarante ans en 1490 quand il sentit une vocation nouvelle gran-

1. Cette Vierge est assise sur un trône entre plusieurs saints, parmi lesquels sont S[t] Jean-Baptiste et S[t] François. On lit au bas du tableau : *Marco Zoppo da Bologna dip. in Venexia,* 1471.

dir en lui. Sa réputation de graveur était déjà très-répandue. On se disputait ses nielles, et ses médailles étaient estimées à l'égal de celles du Milanais Caradosso. Tout à coup il se mit à peindre, et bientôt ses Vierges prirent rang sur la même ligne que celles de Pietro Vannucci et de Jean Bellin. Elles participent, il est vrai, des unes et des autres, mais leur sont, quoiqu'on dise, inférieures. Les visages sont ronds, clairs, limpides comme ceux de Pérugin ; mais ils n'en ont ni la douceur ni la grâce. Les draperies et les costumes sont amples et souples comme ceux de Bellin, mais ils n'en reproduisent ni la variété ni l'éclat. Quant à l'architecture et au paysage, ils sont de beaucoup inférieurs à ceux des maîtres de Pérouse et de Venise. — Francia cependant, pour son coup d'essai, fit un coup de maître. Le premier tableau qu'il peignit fut pour la chapelle de Bartolommeo Felisini, dans l'église de la Miséricorde, hors les murs de Bologne[1]. La Vierge est assise sur un trône, et sur ses genoux se tient l'enfant Jésus. Tous deux contemplent le spectateur, l'attirent de leur regard, le caressent de leur sourire, le couvrent de leur bonté. On a là tout de suite l'exemplaire le plus touchant et le plus achevé d'un type général, reproduit ensuite indéfiniment, toujours avec sincérité, souvent avec fadeur. Cette Vierge, vêtue d'une ample tunique jaune et d'un man-

1. Ce tableau est maintenant à la galerie de l'Académie des beaux-arts, n° 78.

teau bleu, est d'un mouvement naïf et imprévu. La tête, qui se penche sur l'épaule droite, est encadrée à ravir dans une chevelure longue et flottante ; les traits sont doucement émus, les yeux se lèvent avec une grande ferveur vers le groupe divin. A droite de la Vierge se tiennent S[t] Jean-Baptiste, S[t] Augustin et S[te] Monique ; à gauche sont S[t] Sébastien, S[t] Georges, S[t] François d'Assise et le donateur Bartolommeo Felisini. Chacun de ces personnages a le genre d'éloquence qui lui est propre. Le précurseur nous regarde et nous montre Jésus. S[t] Augustin cherche de toutes les forces de son intelligence à pénétrer le mystère du Fils de Dieu fait homme. S[te] Monique se contente de prier, et met dans son adoration toute son âme. S[t] Sébastien, nu et percé de flèches, en appelle au ciel des persécutions de la terre. S[t] Georges a l'éternelle jeunesse du héros légendaire. S[t] François est tout à l'extase. Quant au donateur, il est seul agenouillé au milieu des saints qui sont debout ; vêtu de rouge et les mains jointes, il contemple la Vierge avec dévotion, et son âme monte avec simplicité jusqu'à Dieu. Ces dix figures sont contenues dans une loge d'une belle ordonnance, par laquelle l'air et la lumière entrent avec facilité. L'architecture est élégante, et l'ornementation des pilastres est dans le goût de Mantegna... Ainsi Francia, comme peintre, emprunte un peu partout les éléments de son œuvre. Venise, Mantoue, Pérouse, il met tout à contribution, et jette ainsi, dès la fin du XV[e] siècle, les germes de

cet éclectisme qui, cent ans plus tard, fera de Bologne une école, quand, dans la Péninsule, toutes les écoles auront depuis longtemps disparu. A la vue du tableau de la Miséricorde, l'étonnement des Bolonais fut grand et leur admiration monta jusqu'à l'enthousiasme. — Jean Bentivoglio voulut avoir une Vierge aussi pour sa chapelle, dans l'église de Saint-Jacques-Majeur, et le Raibolini représenta la Reine du ciel escortée de deux anges musiciens, et assistée de St Florian, de St Augustin, de St Jean l'Évangéliste et de St Sébastien[1]. Là encore Francia s'éleva très-haut, il donna à ses têtes une expression céleste, et ses compatriotes le regardèrent comme un dieu. On conçoit l'impression que de pareilles œuvres firent sur les contemporains, et l'on comprend que Raphaël lui-même ait été ému devant elles. — D'autres Madones encore sortirent presque instantanément de ce pinceau facile et souvent heureux. Celle qu'il peignit pour les Observantins de Modène est une des plus remarquables[2]. Les chérubins la fêtent et les saints l'adorent ; ce sont St Bernard, Ste Dorothée, Ste Catherine, St Jérôme, St Louis et St Gemignano, le patron de Modène. — Je veux nommer aussi, comme vraiment dignes d'être signalées : la Vierge de la galerie Nationale à Londres[3] ; celles des

1. On lit au bas de ce tableau : IOANNI BENTIVOLO II. FRANCIA AVRIFEX PINXIT.

2. Elle est maintenant au musée de Berlin. (On lit au bas : FRANCIA AVRIFEX BONON. 1502.)

3. Ce tableau était jadis à l'église San-Frediano, à Lucques.

galeries de Parme[1], de Vienne[2], de Munich[3], de Berlin[4] et de Saint-Pétersbourg[5]. Ce sont autant de pages inspirées par la poésie chrétienne. Malheureusement l'orfévre bolonais, comme il s'appelait lui-même au bas de ses tableaux, après avoir élevé d'un seul coup tout son édifice, le répéta jusqu'à la fin de sa vie, avec des lignes moins pures et des couleurs moins fermes. Ses Vierges sont partout. Il n'est guère de galerie[6] ou

Ste Anne, près de la Vierge, présente un fruit au *Bambino*. St Paul et St Sébastien sont à gauche; St Laurent et St Benoît sont à droite. Au pied du trône est le petit St Jean-Baptiste.

1. Ce tableau, qui appartint à la famille Sanvitale, porte la date de 1515. La Vierge, assise sur un trône supporté par un piédestal, tient l'enfant Jésus qui bénit l'assistance. Le petit St Jean-Baptiste est assis sur le soubassement du trône. A droite sont Ste Justine et St Benoît; à gauche, Ste Scolastique et un autre saint.

2. La Vierge, assise encore sur un trône élevé, tient le *Bambino*, qui regarde et bénit St François d'Assise. A gauche de la Vierge est Ste Catherine d'Alexandrie. Puis vient le petit St Jean-Baptiste, qui montre le Sauveur.

3. La Vierge agenouillée regarde son divin Fils, couché à terre devant elle.

4. La Vierge soutient l'enfant Jésus qui est debout devant elle. A droite est St Joseph; au fond, un paysage très-accidenté. Francia peignit ce tableau pour son compatriote et ami Bartolommeo Bianchini, ainsi que le prouve l'inscription suivante :

Bartholomei sumptu Bianchini maxima matrum
Hic vivit manibus, Francia, picta tuis.

— Le musée de Berlin possède d'autres Vierges de Francia.

5. La Vierge, seule avec l'enfant Jésus, échange avec lui un regard où la tristesse et l'amour montent jusqu'à la beauté.

6. Voir les galeries Borghèse, Doria et Barberini, à Rome; la pinacothèque de Bologne, où sont plusieurs autres Vierges im-

de simple collection qui n'en possède. Mais qui en a vu une, les a vues toutes. Il semble que l'image de la Madone, une fois arrêtée, ait été invariablement reproduite par un procédé presque mécanique, et que l'artiste, fidèle comme peintre à ses habitudes de graveur et d'orfévre, ait tiré son tableau à des milliers d'exemplaires, les épreuves s'affaiblissant à mesure qu'elles s'éloignent du tirage primitif. Il n'y avait là, d'ailleurs, rien de bien choquant pour les Bolonais, épris naguère d'une routine aveugle qui, en pleine Renaissance, avait failli les replonger dans la barbarie. Après les sombres visions évoquées par les Vierges grecques, tout à l'heure encore en possession de la vogue, les Vierges de Francia ouvraient à l'âme les portes du paradis. Leur popularité fut d'autant plus grande que le contraste fut plus heureux; monotonie pour monotonie, mieux valait mille fois celle de la douceur et de la beauté que celle de la laideur et de la dureté.

Francesco Francia, tout en restant comme peintre de Madones surtout l'importante figure de la renaissance bolonaise, laissa des successeurs qui, grâce à la Vierge aussi, méritent d'être nommés. A en croire les contemporains, son école fut une légion. Il eut, dit Malvasia, deux cent vingt élèves, parmi lesquels Jacopo, son propre fils, dont les Madones se confondent avec les siennes. Jacopo a même souvent sur son père

portantes que nous avons omises; la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, où est encore une Vierge glorieuse, accompagnée de deux anges musiciens, de S[t] Laurent et de S[t] Jérôme.

l'avantage d'un dessin plus facile et d'une invention plus variée; ses têtes, en général, sont plus vives et d'une tenue religieuse moins uniforme. Le concert d'anges, qu'il a peint dans la chapelle de la Madonna-della-Pace à San-Petronio[1], est presque un chef-d'œuvre. A la pinacothèque de Bologne, la Ste Lucie et la Ste Ursule[2], ainsi que la Vierge soutenant le *Bambino*, qui se veut emparer de la croix du petit St Jean, en présence de St Sébastien, de St Georges, de St François, de St Bernardin et des anges, sont des tableaux qui ont été longtemps nommés parmi les meilleures peintures de Francesco Francia. — Girolamo Cotignola fut également fidèle à l'enseignement de Francia. La Vierge, aux pieds de laquelle il a agenouillé la marquise Ginevra Sforza et son fils, montre qu'en suivant la tradition du maître, il n'eut pas l'ambition de la modifier ou de l'agrandir. — Amico Aspertini, qu'on peut rattacher encore à Francia, poursuit avec un mélange de douceur, de simplicité et d'extravagance, cet éclectisme qui fut une sorte de vocation pour les peintres bolonais.

En même temps que Bologne aspire à se lancer par des voies multiples vers des horizons nouveaux, les Romagnes protestent en faveur de l'ancien style. — A Ravenne, Niccolò Rondinello s'attache à Jean Bellin, et de préférence au Jean Bellin des anciens jours;

1. A Bologne.
2. Elles étaient à Santa-Maria-delle-Grazie.

témoin sa Vierge sur fond d'or, dans l'église San-Giovanni. — A Rimini, après Bitino et Francesco di Borgo, qui sont encore des Giotteschi, Benedetto et Bartolommeo Coda restent des sectateurs à outrance des vieux Bellin. — A Forli, Melozzo élève l'art à une grande hauteur, et demeure, en se lançant vers le progrès, dans les données austères des vrais *quattrocentisti*. Disciple, selon les uns, d'Ansovino qui descendait de Squarcione, élève, selon les autres, de Piero della Francesca, il fait songer aussi à Mantegna, mais, en fin de compte, ne relève que de lui-même et laisse dans toute l'Italie, à Urbin et à Rome surtout, des œuvres grandioses, que Raphaël ne dédaignera pas de méditer. Les anges colossaux de la sacristie de Saint-Pierre, au Vatican, suffisent à eux seuls pour placer ce maître en compagnie des grands. — On pourrait citer encore : à Forli Bartolommeo et Marco Palmegiani, à Faenza Giambattista et Carradori; mais leurs Madones, qui se tiennent entre celles de Francia et celles de Lorenzo Costa, n'ont aucun renseignement à nous donner.

Nous n'avons plus, pour en finir avec Bologne, qu'à mentionner les Vierges d'une série de peintres, qui allèrent chercher en dehors de l'école de nouveaux éléments d'imitation. Parmigianino, Niccolò dell'Abate, Girolamo de Trévise, plusieurs autres maîtres des écoles lombarde et vénitienne avaient eu des adhérents dans les Romagnes ; mais ce qu'on racontait de Raphaël et de son école avait surtout monté l'imagination des Bolonais. La Ste Cécile du Sanzio, le St Julien de Jules

Romain, le St Zacharie de Garofolo étaient parvenus jusqu'à Bologne, et avaient excité d'autant plus d'enthousiasme que Michel-Ange, en y passant comme statuaire, n'avait rien laissé comme peintre, et s'était en outre aliéné l'esprit public en traitant d'ignorant Francia, toujours considéré comme une gloire nationale. Les Bolonais firent donc un excellent accueil à Bagnacavallo, quand il revint de Rome avec un bagage directement emprunté à Raphaël. Il suffit de regarder à l'Académie des beaux-arts la Sainte Famille qu'il avait peinte au couvent de Sainte-Marie-Madeleine, pour se convaincre à quel point cet artiste relève du Sanzio. L'enfant Jésus, debout sur une barcelonnette, est presque littéralement copié sur un tableau du maître; la Vierge aussi rappelle une Vierge semblable de Raphaël; le St Pierre, le St Paul, la Ste Marie-Madeleine et le St Bruno, sont conformes également à la tradition romaine[1]. Mais il y a tout un monde entre les œuvres originales et ces pâles imitations; la lumière, si brillante et si radieuse à son foyer, est devenue, par réflexion, terne et presque sans chaleur[2]. — Il en faut dire autant d'Innocenzio Francucci (da Imola), qui, après avoir étudié à Florence, sous Mariotto Albertinelli, Fra Bartolommeo et André del

1. St Pierre est agenouillé en face du *Bambino*, qui lui offre des fleurs; les autres saints sont derrière la Vierge.

2. Biagio Pupini, ou Biagio *dalle Lamme*, qui travailla aussi dans l'école romaine de Raphaël, revint à Bologne avec Bagnacavallo et s'associa à ses travaux.

Sarte, mit sa suprême ambition à ressembler à Raphaël. Ses Vierges à Faenza, à Pesaro, à Bologne et ailleurs le montrent invariablement engagé dans ces tentatives d'assimilation. Voyez, à la pinacothèque de Bologne, la Sainte Famille entre deux donateurs : n'est-ce pas comme une superfétation de la Sainte Famille du musée de Naples? Regardez, dans la même galerie, la Vierge et le *Bambino,* présidant du haut des cieux à la défaite de Satan par S[t] Georges[1] : la Vierge de Foligno n'est-elle pas là amoindrie, dénaturée, presque banale, mais très-reconnaissable encore[2]?... Nous pourrions poursuivre, en nous avançant vers la décadence, mais nous voilà déjà sortis de nos limites, et il faut y rentrer. Les Vierges bolonaises, en qui se résument les meilleures tendances de l'école, n'ont en définitive qu'une partie secondaire et un peu effacée dans ce grand concert des Vierges de la Renaissance. Elles dérobent partout les éléments de leur beauté, de leur ferveur, et n'arrivent jamais à une assimilation complète de ce qu'elles ont emprunté. Sans doute, tout ce qui a été conquis dans le domaine de l'art appartient à tous, et il serait puéril de recommencer à chaque génération l'effort des générations antérieures; mais il faut transformer ce que l'on prend, et s'en servir pour laisser à son tour de nouveaux enseignements à ses

1. S[t] Pierre et S[t] Benoît sont de chaque côté de S[t] Georges.

2. V. aussi, dans la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, la Vierge glorieuse, assistée de S[t] François, de S[t] Benoît, de S[te] Barbe, de Tobie et de l'ange.

successeurs. Voilà ce que n'ont pas fait les peintres bolonais, et voilà pourquoi, au lieu d'avoir été des initiateurs, ils sont restés des plagiaires.

ÉCOLE ROMAINE.

Nous avons vu ce que les écoles de Florence, de Sienne, de Venise, de Mantoue, de Milan, de Parme, de Ferrare et de Bologne avaient produit en s'inspirant de l'image de la Vierge[1]. Il nous reste à connaître ce que Rome et l'État romain ont fait de la même idée.

Rome, au xve siècle, n'a point à proprement parler d'école qui lui soit personnelle; mais elle va devenir

1. Gênes, Naples, Turin, réclament aussi leurs écoles. — Gênes a Jacopo Marone, Galeotto Nebea, Giovanni Massone (V., à Savone, Sixte IV et le cardinal Jules (Jules II) aux pieds de la Vierge, 1490), Luigi Brera, Carlo del Mantegna, Pier Francesco Sacchi, Aurelio Robertelli (V. sa Vierge sur une colonne de l'ancienne cathédrale de Savone), Niccolò Corso, Lorenzo Moreno, Simone de' Carnuli, etc., et enfin Perino del Vaga qui, après le sac de Rome, en 1527, fait triompher l'école romaine à Gênes. — Naples a Colantonio del Fiore, Zingaro et les Zingareschi, Simone Papa, Angiolillo Roccadirame, Bernardo Tesauro, etc., et l'école romaine aussi, qui, avec Andrea Sabattini et Polydore de Caravage, vient y planter son drapeau. — Turin enfin, bien qu'elle n'ait pas à proprement parler d'école au xve siècle, compte néanmoins, comme peintres nationaux, Niccolò Roberto, Raimondo, Martino Simazoto, Giorgio Tuncotto, etc., dont les œuvres sont aussi oubliées que les noms.

au commencement du XVIe le centre et le lien de toutes les écoles. C'est là que, sur les ruines du monde antique, le monde moderne est né; c'est là qu'il a souffert et qu'il a triomphé, là enfin que toutes les gloires et toutes les misères sont venues aboutir à l'ombre de la croix. Or la croix est inséparable de la Vierge. Si donc l'une est plus particulièrement à Rome que partout ailleurs, l'autre s'y doit montrer aussi plus impersonnelle et plus universelle, comme pour embrasser de là tous les temps et tous les lieux. C'est pourquoi le plus grand des peintres de la Renaissance devait venir à Rome pour y résumer, dans la Vierge, toutes les traditions du passé, toutes les aspirations de l'avenir. Or la source qui allait ainsi féconder la Ville Éternelle est sortie, en pleine Renaissance, du centre de l'Apennin. C'est de l'Ombrie qu'ont jailli les inspirations les plus pures, les plus mystiques et les plus ferventes, pour se répandre ensuite sur la terre classique, s'y mêler à l'antiquité, la rajeunir au contact de l'esprit moderne, lui imprimer le sceau de la beauté divine, et conclure, au nom du christianisme, une alliance entre la science et la foi.

Le mysticisme étant à la peinture ce que l'extase est à la psychologie, on a prétendu que les œuvres mystiques étaient hors du champ de la discussion. Le principe est douteux, la conséquence est fausse. Dire qu'il ne faut point appliquer aux œuvres de la foi le même criterium qu'aux œuvres de la raison, cela est vrai; mais vouloir par cela même soustraire ce genre

d'ouvrage à la compétence de la critique, c'est faire injure surtout à ceux qui s'y sont consacrés. La peinture mystique relève de l'art, cela n'est pas douteux, et c'est comme œuvre d'art autant que comme acte de foi qu'elle nous touche et nous gagne. Les visions de l'âme, si elles prennent un corps, doivent satisfaire aux nécessités de la science et aux conditions de la beauté. Dès qu'elles s'y dérobent, elles deviennent inintelligibles. C'est ce qu'ont parfaitement compris les *quattrocentisti* les plus fervents. Beato Angelico tout en étant un saint fut un maître ; et nous allons voir aussi les artistes les plus austères de l'école romaine, dans leurs pieuses rêveries, poursuivre sans relâche la nature et la vérité. Ils n'auraient pu d'ailleurs échapper aux conditions du grand art, car les papes, revenus de la captivité, avaient fait de Rome le centre de la Renaissance, et les peintres de l'État ecclésiastique, Gentile da Fabriano, Piero della Francesca, Bonfigli, Pérugin, Pinturicchio, allaient se rencontrer au Vatican avec Pisanello, Masaccio, Fra Giovanni, Mantegna, Botticelli et Ghirlandajo.

Les Vierges de Gentile da Fabriano, primitives encore, mais ravissantes déjà de douceur et de grâce, sont nées dans le Picenum[1] au commencement du xve siècle. Elles sont bien gauches et bien inexpérimentées, mais si touchantes dans leur naïveté,

1. Le Picenum, placé entre l'Ombrie, la Sabine, le pays des

qu'on ne peut se défendre de les aimer. Gentile, qui tenait à l'ancienne école par Allegretto Nucci, son maître, s'était épris surtout de la passion mystique qui possédait Beato Angelico[1]. Dès l'année 1417, il travaillait dans la cathédrale d'Orvieto, et bientôt après, la Madone qu'il peignit avec une habileté supérieure à celle de ses rivaux lui valut le titre de *Magister magistrorum*, qu'on inscrivit à côté de son nom sur les registres de la fabrique. De Venise à Naples, ses Vierges excitèrent partout les mêmes élans de ferveur et d'enthousiasme[2]. Jacopo Bellini, sous son patronage, se remit à l'école; Martin V se déclara son protecteur; et Roger de Bruges, qui était venu passer à Rome l'année Sainte, reconnut en lui le premier peintre de l'Italie. C'était beaucoup trop dire après Giotto, quoique de 1415 à 1430 cela pût être vrai. Malheureusement, la plupart de ses œuvres ont péri. De tout ce qu'il avait fait à Venise, où la République lui avait accordé le droit

Vestins et des Marses, était compris, dans l'Italie centrale, entre l'Apennin à l'ouest, l'Adriatique à l'est, l'Œsis au nord et le Matrinus (le Fino) au sud. Il repond aujourd'hui aux légations romaines d'Ancône, de Macerata, de Fermo et d'Ascoli.

1. Vasari et Baldinucci prétendent même que Gentile da Fabriano fut élève de Fra Giovanni. Lanzi lui donne pour maître un des miniaturistes de la fin du XIVe siècle. — V. aussi Facio, qui a écrit l'éloge de Gentile da Fabriano, et qui le regarde comme un peintre universel.

2. Il travailla à Bari, à Sienne, à Orvieto, à Florence, à Brescia, à Venise, à Rome, et surtout dans l'Ombrie. (V., outre Vasari, Morelli, *Notizie di opere di disegno*, p. 187.)

de porter la toge patricienne, il ne reste rien, et rien non plus des merveilles qu'il avait exécutées à Rome, dans Saint-Jean-de-Latran. La Madone et le *Bambino* qu'il avait peints pour la famille des Quaratesi dans l'église San-Niccolò[1] et que Vasari regardait comme son chef-d'œuvre, ont eux-mêmes disparu; on ne voit plus que les saints, jadis groupés de chaque côté, maintenant rapprochés les uns des autres, et c'est sur le ravissement de leurs traits qu'il faut juger de la beauté du groupe divin[2]... Que n'avons-nous aussi la Vierge et l'enfant Jésus, représentés entre S[t] Joseph et S[t] Benoît, au-dessus de la tombe du cardinal-archevêque de Pise Adimari? Michel-Ange s'arrêtait devant cette peinture, et son âme se remplissait d'émotion... La Vierge, entre S[t] Jean, S[t] Pierre, S[t] Paul et S[t] Christophe, peints à Sienne, en 1424, pour la compagnie des notaires, était aussi bien persuasive et bien touchante, au dire des contemporains... Il ne reste plus rien de toutes ces Madones que le peintre missionnaire avait promenées, comme autant d'exhortations vivantes, d'un bout à l'autre de l'Italie. Mais les villes ombriennes voisines de Fabriano, Urbin, Pérouse, Agobbio, Città di Castello, ont su conserver, comme des trésors nationaux, les productions de ce chaste pinceau, et c'est là qu'il faut aller pour juger de la pureté des Vierges de Gentile. Il en est une

1. Près de la porte San-Miniato.
2. Cette peinture est dans le chœur de l'église.

entre autres, dans la petite église de la Romita, qui transforma en lieu de pèlerinage ce bourg modeste, voisin de la ville natale du peintre. Jusqu'à la fin du xve siècle, les artistes les plus fameux s'y arrêtèrent avec vénération, et Raphaël lui-même vint y admirer la suave inspiration du vieux maître [1]. Voilà donc, au commencement du xve siècle, un des fondateurs mystiques de cette école romaine, à laquelle il faudra près de cent ans pour se développer en dehors de la métropole, où elle viendra s'épanouir un jour avec une incomparable beauté sous l'impulsion du plus grand des peintres [2].

Borgo San-Sepolcro, qui fut donné aux Florentins en 1440 par le pape Eugène IV, appartenait au Saint-

1. On lisait au bas de ce tableau : OPVS GENTILIS DE FABRIANO MCCCCXXV MENSE MAI. — Il ne faut point oublier au musée de Berlin la Vierge glorieuse de Gentile da Fabriano, entre Ste Catherine et St Nicolas, avec un donateur à ses pieds. — Le Dr Waagen a signalé aussi une Vierge de Gentile dans la collection de Young Ottley, en Angleterre. (*Kunstwerke und Künstler in England,* I, 398.) — L'Adoration des Mages nous ramènera vers Gentile da Fabriano.

2. On nomme, à la suite de Gentile da Fabriano : Antonio da Fabriano, dont Lanzi signale une peinture à Matelica, avec la date de 1454 ; Giovanni Boccati da Camerino, qui travaillait à Pérouse en 1447 ; Lorenzo di San-Severino, qui était à Urbin en 1470 ; Fabio di Gentile, Pietro Alamanni, Bartolommeo di Gentile, etc. Ces peintres, presque ignorés maintenant, procèdent de Gentile da Fabriano, et s'efforcent tous de l'imiter. Plusieurs le font avec succès, aucun n'y arrive complétement ; il en est même qui, loin de s'avancer vers la fin du xve siècle, remontent à la fin du xive, et ne gardent du maître que ses faiblesses.

Siége en 1398, quand Piero della Francesca vint au monde. Rome a donc des droits sur ce peintre, qui fut un des plus convaincus parmi les *quattrocentisti*. Epris de science et d'exactitude, mais sincèrement ému devant la nature, Piero della Francesca sut rester peintre, tout en devenant géomètre. De maître, on ne lui en connaît pas. Fils naturel d'une pauvre femme lâchement abandonnée, il dut pourvoir de bonne heure à cette existence compromise, qu'il sut faire respecter, s'éleva peu à peu par la seule force de son génie, et devint créateur. Le duc Guidobaldo Feltro l'accueillit, l'aima, le retint à Urbin. Piero y laissa de remarquables preuves de génie. Il regardait le monde physique en savant tout autant qu'en artiste; le jeu de la lumière sur les muscles et sur les draperies parlait à la fois à son intelligence et à son imagination; il voyait la figure humaine avec les yeux d'un penseur et il la sentait avec le cœur d'un chrétien. Appelé à Rome par Nicolas V, il peignit au Vatican, conjointement avec Bramantino de Milan, des fresques pour lesquelles Raphaël en vain demanda grâce[1]. Il alla ensuite à Pérouse, où il exécuta, pour les religieuses de Saint-Antoine, une Madone avec l'enfant Jésus, entourée de S[t] François, de S[te] Élisabeth,

1. Elles étaient dans la salle d'Héliodore, et Jules II les fit abattre pour faire place à celles de Raphaël. Elles contenaient une foule de portraits, ceux entre autres de Niccolò Fortebraccio, du roi de France Charles VII, d'Antonio Colonna, prince de Salerne; de Francesco Carmagnuola, de Giovanni Vitellesco, du cardinal

de S[t] Jean-Baptiste et de S[t] Antoine de Padoue[1]. Il revint enfin à son point de départ, à Borgo San-Sepolcro, où, après avoir fermé les yeux de sa mère, il s'adressa, dans un tableau célèbre, à Notre-Dame de la Miséricorde, pour lui recommander ses compatriotes unis avec lui dans une communauté d'amour et de dévotion[2]. Ce tableau a un caractère austère, mystique, sacerdotal et grandiose. La Vierge, debout, vue de face, est vêtue d'une simple tunique et d'un large manteau qu'elle ouvre de ses bras et dont elle enveloppe les chrétiens agenouillés à ses pieds. La tête est coiffée d'un diadème surmonté d'une toque, d'où pend un voile qui descend de chaque côté, en découvrant complétement la face et les oreilles. Les traits sont calmes et recueillis; le front, très-haut, n'a point de bandeaux de cheveux qui l'encadrent; la bouche est triste, compatissante et bonne; les yeux sont doucement abaissés sur les suppliants. Ceux-ci, tous petits relativement à la Vierge, sont au nombre de huit, quatre hommes à gauche et quatre femmes à

Bessarione, de Francesco Spinola, de Battista da Canneto, etc. Raphaël les fit copier, et ils passèrent plus tard des mains de Jules Romain dans celles de Giovio.

1. Du temps de Mariotti (*Lettere Perugine,* p. 125), cette Vierge était encore dans le monastère de Saint-Antoine. — La galerie de l'Académie des beaux-arts conserve aujourd'hui une Madone assise sur un trône, entre S[t] Jean-Baptiste, S[t] François, un autre saint franciscain et une sainte religieuse.

2. Cette peinture, exécutée à *tempera,* est encore dans la petite église de l'hôpital.

droite, tous variés d'attitudes, quoique tous pénétrés de la même émotion, souffrant, priant, vivant en un mot de la vie mortelle, à côté de la Madone qui est éternelle et immuable. On ne peut se détacher de cette imposante image, dans laquelle l'immobilité du goût oriental et le mouvement de l'esprit moderne trouvent également leur satisfaction. Piero della Francesca est le digne contemporain de Masaccio et de Mantegna. Il n'a, il est vrai, la science ni de l'un ni de l'autre, mais il est animé de la même impatience du progrès en toutes choses, et ses Vierges ont sur les leurs l'avantage d'une religion plus haute et d'un mysticisme plus saintement inspiré.

Tandis que sur les rives du Giano[1] et sur les confins de la Toscane[2] se révélaient des maîtres qui prenaient possession de la Renaissance au nom de la Rome des papes, le duché d'Urbin, relevant aussi des États de l'Église, devenait un centre, d'où le génie nouveau, sagement contenu par l'esprit religieux, allait prendre son essor le plus haut. Sans s'arrêter au dominicain Fra Carnevale (Bartolommeo Carradini), dont les figures gracieuses et nobles ne nous sont guère connues que par l'estime où les tinrent Bramante et Raphaël, il convient de considérer les Madones de Giovanni Santi, qui furent les inspiratrices premières du peintre par excellence de la Vierge... Giovanni

1. Fabriano est sur la rive du Giano.

2. Borgo San-Sepolcro, qui appartint plus tard à Florence, était à l'extrême limite des possessions du Saint-Siége.

Santi naquit à Colbordolo, bourg fortifié au sommet d'une montagne d'où il commande les vallées de l'Isaure et de l'Apsa, qui conduisent à Pesaro et vont jusqu'à l'Adriatique. La famille des Santi était déjà plus que séculaire dans l'ancien duché d'Urbin. Dès le temps de Dante et de Giotto, un Sante vivait à Colbordolo. Il eut un fils nommé Pietro, duquel naquirent Luca qui mourut en 1436, et Peruzzolo qui épousa en 1418 Gentilina, fille d'Antonio Urbinelli. Peruzzolo, à son tour, eut un fils nommé Sante, et deux filles, Jacopa et Francesca. Sante épousa Elisabetta, et en eut deux fils et deux filles, Giovanni et Bartolommeo, Margherita et Santa, qui devaient être le père, l'oncle et les tantes de Raphaël. En 1446, les troupes du pape, conduites par Sigismond Malatesta, traversèrent le duché d'Urbin et mirent au pillage Colbordolo. Les Santi se réfugièrent à Urbin, où ils achetèrent, en 1463, la maison dans laquelle, vingt ans après, devait naître Raphaël[1].

L'homme prend volontiers l'empreinte de la nature, il s'inspire à son insu des sites qui l'environnent, et si l'air qu'il respire est vif et pur, si les campagnes qui l'entourent sont riantes autant que grandioses, son âme devient sereine et s'élève sans effort par la puissance de la contemplation. Il est donc intéressant, comme il s'agit ici du père

1. Dans la via Contrada del Monte. Les Santi avaient acheté déjà, le 28 octobre 1459 et le 30 avril 1461, de petites propriétés de campagne.

de Raphaël et de Raphaël lui-même, de rappeler quelque chose de cette ville d'Urbin, si admirablement située sur un des points les plus élevés de l'Apennin... Au nord, Saint-Marin, fier de sa pauvreté, est solitairement assis sur un roc escarpé. Au sud et à l'ouest, les sommets prennent une majesté singulière. Le Furlo se dresse comme un infranchissable rempart, et dès que les regards s'en détournent, ils se heurtent contre les masses imposantes du Monte-Nerone. A l'est, au contraire, les montagnes en forme de cône se succèdent, s'étagent et descendent par bonds harmonieux depuis le San-Simone jusqu'à la mer Adriatique, avec des échappées vers un horizon pour ainsi dire infini. La nature se fait aimer dans cette contrée, parce que, tout en se révélant avec sévérité, elle n'a rien de disproportionné avec l'homme, et que, même dans ce qu'elle a d'inaccessible, elle ne perd pas son accent de maternelle tendresse. De quelque côté que l'on regarde, les lignes ont les plus nobles et les plus douces proportions. Tout est fraîcheur et grâce, en même temps qu'abondance et grandeur, sous ce ciel limpide et sous cette franche lumière. Les sommets, aux formes élégantes, sont noyés dans une atmosphère transparente et bleue, les collines sont boisées, les vallées couvertes de moissons. Le corps, saturé d'un air pur, est alerte et dispos, vit avec plénitude, sans penser à la vie, sans gêner l'esprit, qui se sent libre aussi, fortifié, naturellement incliné vers le bien, apte surtout à monter par l'amour et par

l'admiration jusqu'aux sources divines de la beauté. Voilà le pays où Giovanni Santi, à peine né, se trouva transporté. Son intelligence honnête, raisonnable, religieuse, se tourna vers l'art et vers la poésie. Il ne produisit pas des œuvres extraordinaires, mais il arriva sans effort à en faire d'estimables. C'est ainsi que, montant de degré en degré, cette famille des Santi se préparait à la gloire de donner un nom au plus grand des peintres.

Le duc Federico de Montefeltro, élève de Vittorino da Feltre, gouvernait alors cette race alerte et vigoureuse, et s'était fait le protecteur et l'ami des artistes et des savants. Il avait chargé Luciano Lauranna de lui construire un palais (1447), dans lequel il s'entoura de tout ce qui intéresse et honore l'esprit, galerie de peintures, musée d'antiquités, bibliothèque composée des plus riches manuscrits[1]. Giovanni Santi, à la vue de ces merveilles qu'il devait chanter un jour[2], se décida pour la peinture. On ne sait au juste quel fut son maître. Son esprit s'ouvrit sans doute à la vue des fresques peintes en 1416, à Urbin, par Lorenzo et Jacopo di San Severino, dans l'oratoire de la confrérie de Saint-Jean-Baptiste. Justus de Gand, qui travaillait à Urbin en 1474, ainsi que Jean Van Eyck et Rogier

1. Dans les salles d'étude attenant à la Bibliothèque, Melozzo da Forli avait peint les portraits des poëtes et des philosophes de l'antiquité, que Raphaël enfant devait copier. (Ces dessins de Raphaël sont à Venise, dans la galerie de l'Académie.)

2. V. la *Chronique* de Giovanni Santi.

de Bruges durent exciter aussi son admiration [1]. Mais ce furent les vrais maîtres de la renaissance italienne qui devinrent pour lui des initiateurs. Il dut connaître le tableau d'autel de Gentile da Fabriano à la Romità di val di Sasso, la Madone de Fra Angelico à Forano, les fresques de Paolo Uccello au Corpus-Domini d'Urbin, les portraits que Piero della Francesca avait faits de Federico et de sa femme Battista Sforza [2]. Mantegna et Melozzo da Forli furent surtout les modèles qu'il se plut à exalter [3]. On a peine cependant à discerner le maître dont il procède directement. — La Vierge de l'hôpital Santa-Croce, à Fano, dénonce une vocation qui se cherche et s'essaye. L'enfant Jésus, dans les bras de sa Mère, bénit avec bonté le spectateur, tandis que S[t] Roch et S[t] Sébastien, l'impératrice Hélène et le patriarche Zacharie, sont de chaque côté du trône de la Madone. Ces figures sont élancées et trop longues; le dessin cependant en est assez correct, mais sec et roide. — Il en est de même de la Madonna della Misericordia qu'il peignit vers le même temps pour l'hôpital de Montefiore. La Vierge est debout entre deux anges qui soulèvent les pans de son manteau. Elle tient le Verbe divin, qui bénit le monde et porte le globe terrestre. Les membres de la confrérie, au nombre de sept, sont agenouillés aux pieds de la Madone. Près

1. Ce fut en 1474 que Justus de Gand peignit à Urbin le Christ donnant la communion aux apôtres.

2. Ces portraits sont à Florence, au musée des Offices.

3. V. sa *Chronique*.

d'eux se trouve une jeune femme, qui enseigne la prière à son petit enfant. Voilà des portraits naïfs et vrais, mais dans lesquels la ressemblance morale n'est point assez indépendante de la réalité vivante. S[t] Pierre et S[t] Paul, S[t] François et S[t] Jean sont les intermédiaires que le peintre a placés entre l'homme et Dieu.

Giovanni Santi avait épousé Magia, il aimait sa beauté, il adorait ses vertus, et sans doute il pensait à elle en songeant à la Vierge. Raphaël venait de naître, et la Madone peinte par Giovanni dans la cour de sa propre maison est un témoignage exquis de tendresse et de dévotion. Dans cette peinture émue, l'époux a mis tout son amour, le père toute son espérance, le chrétien toute sa foi[1]. — Giovanni Santi était sous le même charme encore quand, l'année suivante (1484), il exécuta pour Domenico de' Dominici la Madone de l'église de Gradara[2]. S[te] Sophie[3] et S[te] Étienne, S[t] Jean-Baptiste et S[t] Michel, contemplent avec ravissement l'enfant Jésus qui, d'une main, tient un chardonneret, et abandonne son autre main aux caresses de sa Mère, sur les genoux de laquelle il est assis[4]. Il y a là, sous ces dehors religieux, quelque chose d'affectueux

1. Les traits de cette Vierge ont un caractère tellement individuel qu'on ne peut se refuser de reconnaître un portrait.

2. Gradara est un village voisin de Pesaro.

3. S[te] Sophie est la patronne de Gradara.

4. Sur les marches du trône on lit l'inscription suivante : GRADARIE SPECTANDA FVIT IMPENSA ET INDVSTRIA VIRI D. DOMINICI DE DOMINICIS VICARII ANNO D. MCCCCLXXXIIII DIE X APRILIS ET PER

et d'intime que le peintre n'a pu rendre que parce qu'il l'a ressenti. — La Vierge de la famille Mattarozzi semble avoir été aussi un portrait, tant le visage est accentué et diffère du type ordinairement adopté par Giovanni. Elle n'a point de beauté, le *Bambino* non plus; les contours sont durs, le ton des chairs est gris et opaque. Mais les quatre saints, protecteurs du jeune comte Mattarozzi agenouillé devant le groupe divin, sont des figures presque magistrales déjà, qui prouvent hautement en faveur des premières leçons que Raphaël a reçues de son père[1]. — La Madone du couvent des frères Mineurs, près Castel Durante, offre les mêmes défauts et les mêmes qualités. La Vierge, assise sur un trône, avec le *Bambino* sur ses genoux, laisse toujours à désirer; mais le S[t] Jérôme et le S[t] Antoine de Padoue à droite, le S[t] Crescentius et le S[t] François à gauche, témoignent d'un art moins tâtonnant, plus avancé. Ce qui est inanimé, notamment l'armure de Crescentius et son heaume surmonté d'une

DVOS PRIVS TEMPORE D. IO. CANOCI RECTORIS ECCLIE SVPHIE. — IOANNES. SAN. VRB. PINXIT.

1. Ce tableau se trouvait dans la chapelle du comte Mattarozzi, à Castel-Durante. Par suite des partages de succession, il fut divisé en trois parties, dont l'une était chez M[me] Maddalena Mattarozzi Batelli, à Fossombrone, l'autre chez M. Leonardi Mattarozzi Secondini, à Pesaro, et la troisième chez le comte Mattarozzi, à Castel-Durante. Le D[r] Waagen a eu le bonheur de réunir ces trois parties au musée de Berlin. — Le musée de Berlin possède encore une autre Vierge de Giovanni Santi; mais ce second tableau est insignifiant. (V. n° 140 du catalogue du D[r] Waagen.)

plume de paon, est très-bien rendu, tandis que la vérité fait défaut à ce qui vit, et manque d'autant plus que la vie morale est plus élevée. Ce tableau offre en outre ceci de remarquable, que, parmi les anges en adoration de chaque côté de la Vierge, il en est un dans lequel la tradition signale Raphaël âgé de six ans, ce qui, vu le caractère particulier de la tête, n'est pas invraisemblable[1]. — La Madone des Buffi, dans l'église des Franciscains, à Urbin, présente encore, à côté d'une Vierge et d'un enfant Jésus qui n'ont rien de divin, un St Jean-Baptiste, un St Jérôme et un St Sébastien d'un très-beau caractère. En regard de ces figures sévères, dont le goût se rapproche de celui de Mantegna, les anges qui tiennent dans le ciel des branches d'olivier ont quelque chose de la grâce et de la légèreté aérienne des conceptions de Pérugin. Cette peinture, d'une couleur plus vigoureuse, d'un dessin plus correct et plus large que la plupart des autres tableaux de Giovanni Santi, porte la date de 1489. — Les Vierges des maisons Corboli, Bartolini et Antaldo, à Urbin, n'auraient rien de plus à nous apprendre. Mais il convient de rappeler la fresque de la chapelle Tiranni, à Cagli, où la Vierge, assise sur un trône, tient l'enfant Jésus debout devant elle, et est assistée de St François, de St Dominique, de St Jean-Baptiste

1. Cet ange se trouve derrière St Crescentius. — On lit au bas de ce tableau : CAROLVS OLIVVS PLANIANI COMES DIVAE VIRGINI AC RELIQVIS CELESTIBVS. IOANNE SANCTO PICTORE DEDICAVIT. MCCCCLXXXVIIII.

et de deux anges. Ce tableau a sur tous les précédents l'avantage d'une exécution plus libre et plus large, d'un coloris plus heureux, d'une animation plus grande et d'un sentiment plus vrai de la vie. Giovanni, comme tous les *quattrocentisti,* fut surtout un *fresquiste.* Il ne pratiqua jamais la peinture à l'huile, dont il vit, chez le duc d'Urbin, les chefs-d'œuvre ultramontains. Quand il ne pouvait peindre à fresque, il peignait à la détrempe, et ce procédé, par lequel tant de maîtres contemporains ont créé des merveilles, n'a laissé sous son pinceau que des œuvres d'une couleur terne et monotone. La fresque de Cagli est peut-être son tableau capital. Elle doit avoir été peinte vers 1492 ou 1493, car l'ange qui se trouve derrière St François n'est autre encore que Raphaël à l'âge de neuf à dix ans. Elle marque une préoccupation notable des exemples récemment fournis par Melozzo da Forli, et par-dessus tout une vive inclination vers le style de Pérugin. La Vierge, le *Bambino* et les anges ont un charme qui reporte instantanément la pensée vers Pérouse; la pose de l'enfant Jésus se retrouve identique dans plusieurs des Madones de Pietro Vannucci, notamment dans celle de l'église Santa-Maria Nuova à Fano, et dans la petite Vierge du musée de Berlin... Telles sont les peintures qui, sous la main de Giovanni Santi, servaient de prélude aux Vierges de Raphaël. Sans doute il y a beaucoup à reprendre dans la plupart de ces Madones. Elles affectent généralement une sévérité qui va jusqu'à la rudesse; leurs traits, accusés par un contour

noir, ont de la dureté; leurs gestes sont peu variés, presque automatiques; leurs draperies, quand elles ne sont point imitées de Mantegna, sont confuses. Faute d'énergie, de hardiesse, d'initiative, ce ne sont pas là des œuvres magistrales; mais elles sont consciencieuses, habiles même, particulièrement touchantes surtout par le sentiment de la beauté chaste et naïve. Giovanni est à la fin du XV[e] siècle un *quattrocentista* attardé. Mantegna, Melozzo, Signorelli, Pérugin, l'attirent en avant et il est plein de bonne volonté pour les suivre; mais les ailes lui manquent et il reste à la même place. L'enfance seule le soulève et le porte dans les régions idéales. Est-ce le regard de son fils qui opère ce miracle? A-t-il eu le pressentiment des grandes destinées de cet enfant? Je ne sais; mais ses figures juvéniles, ses anges surtout, dans lesquels on croit reconnaître à chaque instant les traits de Raphaël, sont comme de purs esprits, qui soutiennent l'âme et la portent au ciel malgré le poids du corps qui la retient à terre.

Quittons Urbin, où Giovanni Santi ne nous aurait pas arrêtés si longtemps, sans les liens naturels qui le rattachent à Raphaël, et transportons-nous à Pérouse, où fut le foyer mystique de la renaissance ombrienne... Arrêtons-nous un instant d'abord à Foligno. Là, vers 1470, à côté de peintres presque inconnus, tels que Pietro da Mezzaforte et Niccolò di Liberatore, florissait Niccolò Alunno, que Vasari qualifie d'excellent. Niccolò Alunno fut, en effet, un des initiateurs de l'école ombrienne. Il sut interpréter

la nature avec vivacité, donner de l'animation à ses figures et revêtir ses conceptions de couleurs dont les effets, souvent inattendus, ne sont pas dépourvus d'originalité. Tandis que l'amour déborde de l'âme de ses saints, ses Vierges et ses anges ont une suavité ravissante. — La Madone de l'église des Franciscains à Deruta[1] est un de ses premiers ouvrages. La Vierge, humble et douce, environnée d'anges faits à son image, est assise sur un trône, où elle adore l'enfant Jésus couché devant elle. St François, St Bernardin et le donateur Johannes Rubeus sont agenouillés aux pieds du groupe divin[2]. — La Vierge de Castel-San-Severino, entourée d'un concert d'anges, est également bonne et touchante. — La scène est plus intime et non moins idéale dans le tableau de San-Francesco de Gualdo[3], où le *Bambino,* sur les genoux de sa Mère, étend les bras vers un ange qui lui offre des fruits. D'autres anges, pénétrés aussi d'un amour céleste, se mêlent à St Pierre, à St Paul, à St François et à St Bernardin pour adorer le Verbe de Dieu[4]. — A l'hôpital d'Arcevia[5], la Vierge, également assistée de St Sébastien et de St François, prie avec ferveur l'enfant Jésus qui

1. Entre Pérouse et Todi.

2. La figure du donateur est plus petite que celle des saints. On lit sur ce tableau : NICOLAVS. DE. FVLGINEO. PINXI. MCCCCLXVIII.

3. Près la route de Furlo.

4. On lit sur cette peinture : NICOLAVS. FVLGINAS. PINXIT. MCCCCLXXI.

5. Près Foligno.

tient une banderole sur laquelle on lit : *Per li dolci pregi della mia diletta madre e del martire Sebastiano e del divoto Francesco, io benedico questi miei confrati* (1482). — Semblable promesse est faite encore par le Sauveur enfant dans le tableau de la principale église de Nocera, où trois anges et quatre saints se joignent à la Vierge dans son ministère d'intercession (1483) : *Per li dolci pregi della mia diletta madre di bona volontà benedico el populo di Nocera.* C'est par de telles invocations que les peintres de l'Ombrie complétaient le sens et indiquaient la portée de leurs œuvres. — La Vierge peinte par Niccolò Alunno sur la bannière de la confrérie de l'Annonciation, dans l'église Santa-Maria-Nuova à Pérouse, montre encore en lui un maître puissant par la poésie, par le style. — Enfin la Madone de l'église San-Niccolò, à Foligno (1492), pour appartenir toujours à l'ancienne école, n'en est pas moins profondément touchante dans son humilité. Le recueillement qu'elle met à prier en présence du *Bambino* est si naïf et si vrai ; ses traits, encadrés dans de longs bandeaux de cheveux blonds, ont tant de tendresse et de pathétique, qu'on ne se peut défendre de sympathie, sinon d'admiration... Niccolò laissa aussi plusieurs belles peintures à Assise, et il était digne à tous égards de travailler en un tel lieu.

A Pérouse, en même temps, les peintres de l'ancienne école préparaient les voies à Pérugin. — Bartolommeo Caporali, vers 1460, peignit des Vierges

qui, malgré leur insuffisance, excitaient la dévotion contemporaine. — Fiorenzo di Lorenzo[1], tout en empruntant ses moyens d'expression à Beato Angelico et surtout à Benozzo Gozzoli, donnait à ses Madones une physionomie personnelle, locale, presque péruginesque déjà. La Vierge de l'église Saint-François[2] possède ce calme et en même temps cette exaltation religieuse, qui vont tout à l'heure prendre tant de caractère et d'intensité dans les Madones de Pietro Vannucci[3]... Ces maîtres, tout en appartenant à la fin du XVe siècle, restent durs et inflexibles comme au vieux temps. Ce n'est pas que le sentiment du beau leur manque, mais l'austérité de leur faire les rend inhabiles à le bien traduire... La Vierge du palais du gouvernement, à Pérouse, ainsi que la Madone, environnée d'anges et de fleurs, à l'église de Saint-Augustin, témoignent l'une et l'autre en faveur des convictions de Fiorenzo et prouvent combien, sans chercher la suavité, il inclinait déjà vers la grâce. — Benedetto Buonfiglio, avec plus d'autorité encore, pouvait, sans abandonner la tradition de Gentile da Fabriano, rallier à ses Madones la presque unanimité des suffrages. Il ne représenta cependant, sous le nom de Marie, rien de bien idéal. Voyez le tableau de l'Académie de Pérouse : la Vierge

1. Fiorenzo di Lorenzo devint, en 1472, un des décemvirs de Pérouse.

2. A Pérouse.

3. On lit au bas de ce tableau : FLORENTIVS. LAVRENTII. F. PINSIT. MCCCCLXXXVII.

avec son Fils sur ses genoux est tranquillement assise entre St Thomas, St Jérôme, St François et St Bernardin. La Mère du Verbe a un accent personnel auquel on ne peut se méprendre; elle a vécu de la vie commune et ne s'élève point au delà; c'est un portrait honnête et religieux d'intention, mais auquel le peintre est demeuré rigoureusement fidèle et qu'il a reproduit jusque dans son costume[1]... Voilà la Vierge à Pérouse au moment où Pérugin va s'en approprier l'image. A l'heure où Florence avait produit les œuvres les plus savantes, l'Ombrie en était encore aux rudiments. Voyons par quelles inspirations l'art va s'élever tout à coup dans cette contrée fervente.

Pérugin, trop exalté par les uns et trop décrié par les autres, se tient au milieu des maîtres qu'il faut nommer après les grands. Avec lui l'école romaine prend un rang distingué parmi les écoles de la Péninsule. Il donne à l'art, dans les États de l'Église, un caractère sacerdotal et mystique. Ses Vierges sont dans une perpétuelle vision des choses d'outre-monde; mais elles manquent absolument de variété, et le sentiment vrai de la nature leur fait aussi défaut. Elles font, jusqu'à un certain point, pressentir les Vierges de Raphaël, et quand Raphaël com-

1. La Gioliva di Menicuccio, mariée au Buonfiglio, n'était pas femme à l'incliner vers la Vierge. Le pauvre peintre fut le plus malheureux des maris. Il laissa tous ses biens à l'église des Dominicains, dans laquelle il voulut être enterré, à la porte d'entrée, dite *del Castellare*.

mence à peindre, il se confond presque avec Pietro Vannucci. Mais Raphaël, après s'être essayé sur l'unique mélodie qu'ait chantée Pérugin, met en lumière aussitôt les trésors d'harmonie dont lui seul a eu la révélation... Pietro Vannucci, né en 1446 à Città della Pieve [1], étudia d'abord sous les vieux maîtres de Pérouse [2], puis se rendit à Florence où il contracta les alliances les plus pures. Fut-il vraiment l'élève de Verrocchio, ou seulement son ami, comme il fut celui de Lorenzo di Credi? C'est ce qu'on ne saurait dire [3]. Il est certain que, parmi les peintres contemporains, il se lia de préférence avec ceux dont les tendances religieuses passaient pour irréprochables. Il apportait avec lui nombre de conventions surannées qui n'avaient plus cours au milieu du naturalisme déjà très-avancé des maîtres toscans; les procédés de son style étaient un peu secs, ses draperies mesquines, ses compositions monotones. Mais il se fit accueillir par une expression particulière de mysticisme, qui fut, même

1. Giovanni Santi, dans sa *Chronique rimée,* dit que Pérugin et Léonard de Vinci étaient du même âge.

Due giovin par d'etate e par d'amori
Leonardo da Vinci e'l Perusino
Pier della Pieve, che son'divin pittori.

Il y a là erreur, car Léonard est né seulement en 1452.

2. On lui a tour à tour donné pour maître Niccolò Alunno, Benedetto Buonfiglio, et Fiorenzo di Lorenzo. Quelquefois aussi on le fait élève de Piero della Francesca.

3. Vasari le fait élève de Verrocchio. Mariotti a émis des doutes à cet égard.

à Florence où l'on se piquait de tout savoir, une véritable nouveauté. Il possédait une grâce douce et pénétrante, dont nul autre encore n'avait eu le secret. Ses têtes juvéniles, ses Vierges surtout étaient douées d'un agrément sans égal. Ses paysages aussi se montraient sous un jour « dont on n'avait point encore vu la lumière[1]. » Les peintres florentins furent émus, par conséquent désarmés, et si cet étranger leur parut médiocre au point de vue de l'invention, ils reconnurent en lui un maître par le sentiment. Quant à Pérugin, il resta inébranlable dans ses convictions. L'étude des chefs-d'œuvre de Masaccio et de Filippo Lippi, le contact de Verrocchio et de Lorenzo di Credi adoucirent certains angles et certaines aspérités, mais laissèrent intact ce qu'il y avait en lui de personnel et d'inné. Il revint à Pérouse plus fort qu'il n'en était parti, mais avec la même manière de voir, et plus que jamais épris de l'idéal dans lequel il plaçait son art tout entier.

On ne sait presque rien des premiers ouvrages de Pérugin. Rarement il a signé ses tableaux, plus rarement encore il les a datés. Ses Vierges furent dès l'origine d'un goût élevé, elles joignirent ensuite à leurs qualités natives un dessin de plus en plus châtié, une chaleur de tons de plus en plus vive, et elles allèrent ainsi, grandissant de style tout en exprimant toujours à peu près la même idée, jusque vers

1. Vasari.

l'année 1500. A partir de cette époque, le maître, surchargé de travaux, devint homme d'argent; l'art, entre ses mains, dégénéra en métier... Pérugin était en pleine possession de ses idées et de ses moyens quand Sixte IV l'appela à Rome en 1480, pour le charger de trois des fresques qui devaient figurer dans la Sixtine, à côté des œuvres des plus fameux peintres florentins[1]. Pendant les quinze années qu'il séjourna dans la ville des papes, il peignit plusieurs Vierges qui sont parmi ses plus belles. — La Vierge prosternée devant l'enfant Jésus, à la villa Albani, associe S[t] Michel et S[t] Jean-Baptiste à son adoration. Cette peinture en détrempe possède un grand charme. Par hasard elle est datée, et la date qu'elle porte, 1491[2], est l'époque même où les tendances de l'école sont irrévocablement fixées. — Une autre Vierge de la même année a passé du palais Corsini dans la galerie du roi de Hollande, et de là au musée du Louvre. La Mère du Verbe est assise au milieu d'un *atrium* dallé de marbre et tient sur ses genoux l'Enfant divin qui nous bénit. A gauche, S[te] Rose porte un vase de cristal et une branche de rosier; à droite, S[te] Catherine tient un livre et une palme; deux anges sont en prière sur le second plan. Pérugin est là dans toute sa beauté, dans toute sa grâce. Les anges s'in-

1. De ces trois fresques, il n'en reste plus qu'une seule : le Christ remettant les clefs du ciel à S[t] Pierre. Les autres ont disparu pour faire place au Jugement dernier de Michel-Ange.

2. Rumohr avait lu 1481.

spirent à la source des voluptés chastes et intellectuelles. Les saintes ne regardent point autour d'elles; leur demeure est au ciel et elles voient toutes les choses de la terre comme en passant. Quant à la Vierge, extatique et langoureuse, elle exerce sur l'âme une singulière attraction. Sa physionomie est limpide et comme transparente; le front est haut et large; les yeux sont perdus dans l'immensité des mondes invisibles; le nez est finement dessiné; la bouche est petite et chaste; l'ovale du visage est délicat et pur; les cheveux blonds s'arrangent en bandeaux au sommet de la tête et forment des boucles dorées qui tombent jusque sur le cou; le voile est à peine visible et semble faire partie de la personne, tant il s'y adapte avec convenance; il en est de même de la double tunique, des chapelets de coraux et des rares bijoux qui enrichissent le costume. L'esprit veut en vain pénétrer le secret de ces délicieuses figures; il s'arrête, rempli de respect, à l'entrée du sanctuaire, et, sans comprendre, reste sous le charme d'une harmonie céleste. Voilà les germes précieux que Pérugin déposait à Rome, vers la fin du XV[e] siècle, à côté des enseignements de l'antiquité et des plus belles œuvres du génie florentin. — En 1493, parut la Madone de l'église des Dominicains à Fiesole[1]. La Vierge, qui tient l'enfant Jésus dans ses bras, est assise sur un trône, entre S[t] Jean-Baptiste et S[t] Sébastien. Une douce mélancolie se répand

1. Elle est maintenant à la Tribune de Florence.

comme un voile mystérieux sur cette Vierge et sur les saints qui l'accompagnent. — Un tableau, conçu dans le même esprit et à la même date, se voit dans la galerie du Belvédère à Vienne. La Vierge et l'enfant Jésus cette fois sont entre St Pierre et St Jérôme, St Paul et St Jean-Baptiste[1]. — La Madone de la chapelle Roncadelli, dans l'église Saint-Augustin à Crémone, marque l'année 1494. C'est encore la même grâce mystérieuse et la même douceur pénétrante[2].

Deux ans plus tard, Pérugin peignit le tableau d'autel pour la chapelle de la maison municipale à Pérouse. La Vierge et l'enfant Jésus sont entourés des patrons de la ville, St Laurent, St Hercule, St Constant et St Louis évêque. Cette admirable peinture, après avoir été conquise par la France en 1797, a été gardée par la galerie du Vatican en 1815. C'est une des plus nobles conceptions du maître. Non que la Vierge et le *Bambino* soient d'une grande élévation de style et de caractère, mais ils ont un calme divin, et les saints qui les accompagnent sont les plus beaux mystiques qui se puissent rêver[3].—Un autre chef-d'œuvre,

1. On lit au bas de ce tableau : PRESBITER. JOHANNES. CHRISTOFORI. DETERRENO. FIERI. FECIT. MCCCCLXXXXIII. — Il faudrait citer aussi vers cette époque l'Apparition de la Vierge à St Bernard; dans la pinacothèque de Munich.

2. La Vierge tient dans ses bras l'enfant Jésus. St André et St Paul sont de chaque côté. Ce tableau, au bas duquel on lit : PETRVS PERVSINVS PINXIT MCCCCLXXXXIIII, vint au Louvre après les guerres de la fin du dernier siècle, et retourna en Italie en 1815.

3. On lit sur ce tableau : HOC PETRVS DE CHASTRO PLEBIS P. Le

qui porte la date de 1497, est le tableau de l'église Santa-Maria-Nuova à Fano. La Vierge, assise sur un trône, tient l'enfant Jésus debout sur ses genoux. A gauche sont St Jean-Baptiste, St François et un saint évêque ; à droite St Pierre, St Paul et Ste Marie-Madeleine[1]. La composition et le dessin sont d'une grâce exquise, la couleur est enchanteresse. Pérugin a considéré cette peinture comme une de ses meilleures, car il l'a plusieurs fois répétée, mais sans jamais l'égaler. Raphaël lui-même, presque encore enfant, lui a voué une admiration naïve et l'a prise pour modèle dans la première de ses Vierges[2]. — La Madone, peinte en 1498 pour la confrérie de Santa-Maria-Novella, à Pérouse, est encore excellente[3]. Elle est assise au milieu d'un ravissant paysage. L'enfant Jésus, posé tout nu sur les genoux de sa mère, bénit les membres de la confrérie agenouillés devant lui[4]. Pérugin s'est représenté lui-même sous le costume de

contrat fut passé, entre Pérugin et la ville de Pérouse, le 6 mars 1496.

1. On lit sur les marches du trône : DURANTES PHAN AD INTEMERATE VIRGINIS LAVDE TERCENTV AVREIS ATQV... MATEO DE MARTINOTIIS FIDEI COMISSARIO PROCVRANTE MCCCC 97. PETRVS PERVSINVS PINXIT.

2. La Vierge de la comtesse Anna Alfani.

3. Cette confrérie fut nommée plus tard *della Consolazione in Porta Sant'Angelo,* puis réunie à celle de San-Pietro-martire. Le tableau de Pérugin a été transporté à l'Académie des beaux-arts.

4. Ils sont au nombre de six, tous vêtus de blanc, et de petite taille relativement à la Vierge et au *Bambino.*

ces pieux pèlerins, tandis que dans le ciel il a placé deux anges en adoration. Il est difficile de voir quelque chose de plus séduisant que cette peinture, de plus vrai comme portraits, de plus idéal comme expression du sentiment religieux. — J'aime moins déjà la Madone du couvent de Vallombrosa, actuellement dans la galerie de l'Académie des beaux-arts à Florence. La Vierge, entourée d'une légion d'anges, apparaît à l'archange S[t] Michel, à S[t] Benoît, à S[t] Jean Gualbert et à S[t] Bernardin. Il y a d'admirables figures parmi les esprits célestes qui voient la lumière pure. Les saints, de leur côté, sont peints avec fermeté et rappellent les fresques du Cambio. Mais la Vierge incline vers la banalité, et n'a plus cette beauté presque immatérielle qui dissipait naguère les nuages qui nous environnent. Cette peinture est de l'année 1500, elle marque pour Pérugin le commencement de la décadence[1].

A partir de 1500, Pérugin, gâté par le succès, ne crée rien de vraiment beau. Les tableaux de San-Agostino, à Pérouse (1502), de Castello della Pieve (1504), le S[t] Sébastien de Panicale, les allégories envoyées à la duchesse de Mantoue (1505), la Madone de Montone, sont les principales œuvres qui, de 1500 à 1509, contribuent encore à la fortune du maître sans rien ajouter à sa gloire. On le retrouve à Rome pendant l'année 1509 et durant les deux années suivantes. Les œuvres de Raphaël auraient dû lui montrer que sa tâche était

1. On lit au bas de ce tableau : PETRVS PERVSINVS PINXIT. MCCCCC

finie. Il ne le comprit pas. La Vierge de la cathédrale de Castello (1513), les fresques de Santa-Maria-de'-Servi à Città della Pieve (1514), et de l'église collégiale à Spello (1521), prouvent que son esprit s'était affaibli longtemps avant que son corps succombât. Il survécut de quatre années à son illustre élève, et, après avoir vu l'aurore de la grande Renaissance, il put en apercevoir le déclin[1]... En somme, sa vie avait été féconde pour le bien. Dans un temps porté vers l'idolâtrie, il avait tenu haut le flambeau mystique, et il avait fait triompher l'idée religieuse. Ses détracteurs ont affirmé que de sa part ce fut spéculation, non sincérité. Qui donc a droit de sonder ainsi les intentions et les cœurs? L'homme, en définitive, ne vaut que par ses œuvres. Pourquoi Pérugin n'aurait-il pas pensé ce qu'il disait si bien, et ce qu'il répéta sans cesse? Il fut pauvre d'idées, cela est vrai; mais il n'emprunta les idées de personne, et le peu d'invention qu'il eut lui appartint en propre. Il refit souvent le même tableau; qu'importe, si, en quelque lieu qu'on se trouve, on le revoit toujours avec profit? La plus grande partie de ses peintures élève l'âme, aucune ne l'abaisse. Ses Vierges sont, dans un horizon borné, parmi les plus chrétiennes qui se puissent rêver. On se sent et meilleur et plus pur en les regardant. Cela suffit pour qu'on s'incline devant cet artiste qui, s'il ne fut pas un saint, a eu du moins la perception de la sainteté.

1. Nous avons omis plusieurs des Vierges connues de Pérugin; nous nous sommes contenté de mentionner celles qui ont pu nous

Parmi les nombreux artistes gagnés à la cause de Pérugin et dont les Madones répandues partout prennent uniformément le nom du maître, il faut citer en première ligne Bernardino di Betto, de Pérouse, que sa trop grande facilité fit surnommer *Pinturicchio*... Pinturicchio, dont le nom touche de si près au nom de Raphaël, fut plutôt le compagnon que l'élève de Pérugin. Né en 1454, il était de huit ans seulement plus jeune que le chef de l'école de Pérouse. L'un et l'autre arrivèrent ensemble à Rome; mais Pinturicchio s'y acclimata davantage, et on l'y rencontre à chaque pas. Sous Sixte IV, il fit la fresque de Sainte-Croix-de-Jérusalem. Sous Innocent VIII, il travailla dans les chambres du Belvédère et y laissa notamment une Vierge, peinte d'un pinceau mystique, dont le charme est indéfinissable. De 1484 à 1492, il décora, dans l'église de Sainte-Marie-du-Peuple, le chœur ainsi que les chapelles Cibo et della Rovere. Alexandre VI (1492-1503) le rappela ensuite au Vatican pour y peindre les fresques des appartements Borgia. Enfin, de 1503 à 1513, il revint à tout instant auprès de Jules II, et peignit, chemin faisant, de nombreuses fresques dans les églises d'Aracœli[1], de Saint-Pierre-in-Montorio, de Saint-Onuphre et de Saint-Cosimato. Il fut ainsi, d'un bout à l'autre de sa

guider dans la marche progressive d'abord, descendante ensuite, de ce beau talent.

1. V., dans la chapelle Bufalini, les fresques consacrées à l'histoire de St Bernardin.

vie, celui des précurseurs de Raphaël qui contribua le plus à naturaliser à Rome l'art mystique de l'Ombrie; ce qui ne l'empêcha pas de laisser également à Pérouse, à Spello, à Sienne, à Orvieto, etc., des œuvres qui ne cessèrent de prouver son abondance, souvent sa faiblesse, quelquefois aussi son inspiration. Ses Vierges se rapprochent sensiblement de celles de Pérugin. Elles sont moins avancées vers la perfection; elles ont moins de délicatesse dans le sentiment, moins de science dans la forme, moins de suavité dans la couleur, mais elles prennent quelque chose d'intime et de personnel qui n'appartient qu'au peintre. Comme celles de Pietro Vannucci, elles portent rarement une date, et sont en général de plus en plus banales et indifférentes à mesure qu'elles ont été exécutées dans un âge plus avancé de la vie du maître. — La Madone de Santa-Maria de Fossi, par exemple, qui est une des plus belles peintures de Pinturicchio, est de l'année 1495 [1]. Elle est assise sur un trône, et présente l'enfant Jésus à l'adoration du petit S[t] Jean. S[t] Jérôme et S[t] Augustin s'associent à cette adoration. Ce tableau est presque ravissant dans toutes ses parties. — La Vierge de l'église Saint-Augustin à San-Severino, qui paraît être de la même époque, est également remarquable. L'enfant Jésus, debout sur les genoux de sa mère [2], tient d'une main la sphère

1. Elle est actuellement à l'Académie de Pérouse.

2. La Vierge est vue à mi-jambes.

céleste et bénit de l'autre main le donateur. Sur le second plan, deux archanges contemplent le Verbe de Dieu et le prient avec ferveur. Au fond s'étendent les perspectives accidentées d'un paysage ombrien. Chacune des cinq figures de ce tableau est marquée d'une grâce et d'une beauté particulières. La Madone et le *Bambino* sont doux et bons, les anges sont venus sur la terre pour honorer la miséricorde divine, le donateur est un portrait presque vivant. Une telle peinture est moins admirable sans doute que les belles œuvres de Pérugin, mais elle a sa valeur propre et accuse avec éloquence les privautés de l'idéal chrétien[1]. — Pinturicchio travaillait en même temps aux fresques du Vatican, qui nous sont parvenues dans un si bon état de conservation. La plupart de ces peintures, représentant la Vierge au milieu des faits évangéliques, nous échappent en ce moment[2]. Nous en retiendrons une seule, parce qu'elle appartient à notre sujet et qu'elle est mémorable au double point de vue de l'histoire et de l'art. Dans un cadre circulaire, simulé au-dessus d'une porte, on reconnaît, sous l'apparence de la Mère du Verbe, la princesse Julia Farnèse, maîtresse d'Alexandre VI. Voilà de ces complaisances qui se payent par un abaissement de talent, et qui sont criminelles quand elles s'adressent à un monstre comme Alexandre

1. Ce tableau est gravé dans Rosini : *Storia della Pittura italiana*, t. IV, p. 282.

2. V. le tome II du présent ouvrage : *la Vie évangélique de la Vierge, etc.*

Borgia[1]. Souvenons-nous cependant que déplaire ou désobéir à un tel homme, c'était risquer sa vie. Pinturicchio n'a peut-être exécuté qu'un ordre formel auquel il n'a pu se soustraire, et tout en lui refusant un brevet d'héroïsme, admettons au moins des circonstances atténuantes en sa faveur[2]. — On se repose volontiers de ce triste souvenir, en passant des somptueux appartements du pape dans une des plus humbles demeures du Christ, dans la pauvre petite église de San-Cosimato, perdue et presque ignorée au fond du trastevère romain. Pinturicchio, dans son meilleur temps, y a peint une Madone adorable à force de naïveté. La Vierge et l'enfant Jésus apparaissent à S[t] Bernardin et à S[te] Claire. Tout est jeune, frais, reposé et comme en prière dans cette peinture. On dirait un cantique virginal, dans lequel, à la mélodie suprême, c'est-à-dire à la Vierge et au *Bambino*, répondent dans toute la création les plus suaves harmonies. La fresque est claire et limpide dans toutes ses parties. La Mère du Verbe garde un vif accent personnel; c'est peut-être encore un portrait, mais dans lequel le mysticisme a transfiguré la réalité. Les deux saints, dans leurs longues robes grises, sont ravis en adoration; ils voient, entendent,

1. Pinturicchio a, en outre, placé Alexandre VI dans une autre fresque des mêmes chambres.

2. Cinq ans plus tard, en 1501, Pinturicchio peignait les belles fresques de la chapelle des Baglioni, dans l'église Santa-Maria-Maggiore à Spello.

savent ce que l'homme n'a jamais vu, entendu ni connu[1]. Les chérubins, perdus dans les nuages d'or qui portent le groupe divin, vivent de lumière et d'amour. La nature elle-même, lumineuse et réjouie, s'associe à cette action de grâces. Voilà un tableau dont l'idée religieuse est très-émouvante, et qui tire son charme de sa simplicité même. — Il en faut dire autant de la Madonna dell' Orto, dans une des chapelles latérales de Sainte-Marie-du-Peuple. Cette Vierge, enveloppée de la tête aux pieds dans son grand manteau bleu, a l'apparence claustrale et tient à la nature par des liens très-étroits. Le recueillement qui la possède montre qu'elle a pleine conscience du mystère de notre rédemption. Elle porte sur ses genoux l'enfant Jésus qui est debout, tandis qu'à ses côtés sont St Nicolas de Tolentino et St Augustin, St François et St Antoine de Padoue... Plus on avance ensuite dans la vie de Pinturicchio, plus on voit ses œuvres devenir faibles, plus ses Vierges surtout sont indifférentes et nulles. — Dans la Madone de San-Girolamo, à Pérouse, Bernardino, à bout de souffle, semble avoir travaillé sous l'influence de Raphaël, peut-être même avec sa participation. Mais il ne peut se tenir à ce niveau, et sitôt que la main puissante qui l'avait un moment soulevé se retire, il retombe dans l'insignifiance d'un talent qui avait épuisé toute sa verve. — La Vierge de l'église Saint-André, à Spello

1. Ste Claire tient de ses deux mains la sainte Eucharistie.

(1508), le montre dépourvu d'initiative et d'inspiration. Placée sur un trône élevé, au pied duquel est assis le petit S[t] Jean-Baptiste avec tout l'attirail d'un scribe de profession, elle est entourée d'archanges et de chérubins et assistée de S[t] André, de S[t] Louis, évêque, de S[t] Laurent et de S[t] François d'Assise. Toutes ces figures sont recueillies et pieuses, mais sans cohésion, sans lien, sans unité pittoresque. — La Madonna del Soccorso (1509) est plus faible encore. Elle présente l'enfant Jésus à une mère qui veut soustraire son fils aux attaques de Satan. L'idée est heureuse, mais la manière dont elle est rendue est puérile[1]... Pinturicchio semble de près d'un siècle en arrière sur Raphaël, auquel il avait un moment servi de guide et presque de maître.

Quand on a bien regardé les Vierges de Pinturicchio, celles des autres élèves de Pérugin, sans être

1. Ce tableau, qui appartient à cette même église des Augustins à San-Severino où nous avons vu une belle Madone de la meilleure époque de la vie du peintre, porte cette inscription : BERNADINO PERVSINO PINXIT. HOC OPVS. F. F. PANTONIVS DE GENTIBVS P. SUA DEVOTIONE. 1509. ACCIA[e] HAFERI. — Pinturicchio mourut en 1513, et fut enterré à Sienne, dans l'église San-Vincenzo et San-Anastasio. L'épitaphe gravée sur sa tombe associe son nom à ceux de Pérugin et de Raphaël :

Bernardino Betti detto il Pinturicchio
Al quale Pietro Vannucci fù maestro
Rafaello Sanzio condiscepolo
Perugia Patria. Siena ospita grata
Qui ebbe tumulo senza monimento
Gli undici di decembre 1513.
Luig de Angelis questo piccolo marmo
A tanto nome poneva, il primo di agosto 1530.

précisément insignifiantes, rentrent dans le même cadre et ne disent rien de nouveau. — La Madone colossale d'Andrea di Luigi (l'*Ingegno*), sur la porte San-Giacomo à Assise[1], ses Vierges du couvent de Santa-Chiara à Urbin[2], et de la chapelle du palais des Conservateurs à Rome[3], sont des figures charmantes

1. Cette fresque est exécutée dans la manière de Pérugin, mais la Vierge a un sentiment particulier et presque indépendant. L'Ingegno avait peint aussi, en 1484, les armoiries de la ville d'Assise sur la place publique et aux portes de la ville... Vasari, dans ce qu'il dit sur ce peintre, est plein d'inexactitude et de fantaisie. Vasari représente Andrea di Luigi comme l'émule et le rival de Raphaël, et en même temps il le fait mourir aveugle en 1484, quand Raphaël avait un an seulement. Il est vrai que, après l'avoir tué en 1484, il lui donne une part active dans les travaux du Cambio en 1500. — Ce qui résulte des documents authentiques découverts à Assise même par le chevalier Frondini, c'est qu'Andrea di Luïgi était, non-seulement un artiste de talent, mais un homme d'affaires très-répandu, et que c'est à son habileté, à ses ressources comme homme public et non pas à son génie comme peintre qu'il dut le surnom d'*Ingegno*. Il était procureur en 1505, arbitre en 1507, syndic du gouvernement en 1510, trésorier du pape Jules II en 1511. Ce fut en 1504 qu'il peignit les armes de la ville d'Assise sur la place publique et sur les portes principales. Il mourut à l'âge de quatre-vingt-six ans, et s'il devint aveugle, il est probable que ce fut seulement dans sa vieillesse.

2. Cette Vierge, de petites dimensions, est peinte librement à la détrempe sur un fond d'or. Elle est debout, vue à mi-corps, et tient sur son bras gauche l'enfant Jésus qui bénit le monde. L'arrangement des cheveux et du voile est tout à fait dans le goût de Pérugin. Les traits, fermes et robustes, manquent d'élégance et même de correction.

3. La Vierge, royalement drapée dans sa robe rouge et dans son grand manteau bleu, est assise sur un trône et contemple l'enfant

au point de vue religieux, beaucoup moins délicates cependant que celles de Pietro Vannucci, plus lourdes même que celles de Pinturicchio, et qui, avec des traits massifs et largement accentués, se courbent avec docilité sous le niveau mystique de l'école ombrienne. — Il en est de même de Giovanni Spagna, qui peignit des Vierges du coloris le plus suave et du sentiment le plus délicat tant qu'il s'en tint à l'imitation de Pérugin, et qui devint d'une banalité désolante dès qu'il tenta de s'élever plus haut. La Madone qu'on a transportée du château de Spolète dans la maison municipale serait presque digne de Pietro Vannucci[1]. Il y a plus, le Spagna, dans l'ordre d'idées restreint de l'école de Pérouse, est si admirablement doué, que sa grâce confine à la grâce même de Raphaël. Quand le Sanzio est encore soumis sans restriction à la discipline de son maître, ses œuvres se confondent presque

Jésus endormi sur ses genoux. Le voile qui couvre sa tête et qui descend le long de ses joues laisse voir les longues boucles de ses cheveux blonds. Le visage, trop plein, est presque massif. Les traits, sans être dépourvus d'élégance, manquent de delicatesse et surtout de mobilité. Ils manifestent le sentiment de la douleur, mais avec trop de lenteur et d'inertie dans l'expression. Deux anges, posés sur de légers nuages, sont en adoration de chaque côté du groupe divin. Cette peinture, que l'on a souvent attribuée à Pinturicchio, présente de remarquables analogies avec la Vierge colossale peinte à fresque au-dessus de la porte San-Giacomo, à Assise.

1. Ce fut en 1800 que cette fresque fut transportée dans la maison de ville. La Vierge est assise et porte l'enfant Jésus debout sur ses genoux. St Jérôme et St Nicolas de Tolentino se tiennent à la droite de Marie ; St Brizio et Ste Catherine d'Alexandrie sont à

avec celles de Giovanni[1]. Mais Raphaël ne s'arrête qu'un instant dans cette extase qui, malgré tout son charme, n'est que de l'immobilité, et il s'en affranchit bientôt pour se lancer résolûment vers le progrès. Lorsque, plus tard, ses anciens condisciples veulent le suivre, ils ne le peuvent plus. Toutes les tentatives du Spagna pour imiter Raphaël devenu maître, et le maître des maîtres, furent impuissantes. Le Spagna le comprit, car la Vierge glorieuse qu'il peignit, en 1516, pour la chapelle Saint-Étienne dans l'église souterraine d'Assise, est un franc retour vers le Pérugin du xv[e] siècle; et parmi les fresques de l'église San-Jacopo, entre Foligno et Spolète, tout ce qu'il y a de beau est fait selon les errements de l'ancienne école, tandis que tout ce qui s'aventure au delà tombe dans la déclamation[2]. — Les Vierges de Girolamo Genga, d'Eusebio di

sa gauche. Deux génies, soutenant des armoiries, occupent le cintre de ce tableau, qui est gravé à la pl. CIV de la *Storia della Pittura italiana,* par M. Rosini. — Spagna s'était établi à Spolète dès les premières années du xvi[e] siècle. Un décret, daté de 1516, lui confère le droit de cité dans cette ville, et dit qu'il y résidait depuis longtemps et qu'il s'y était marié. Il fut inscrit sur les registres de cette ville avec le titre de *Magister Johannes Petri,* et fut nommé en 1517 *Capitano dell' Arte de' Pittori.* Ce fut lui qui peignit en 1503, dans le palais municipal, les armes du pape Jules II, entourées des allégories de la Charité, de la Grâce et de la Justice.

1. La Nativité de la galerie Vaticane, l'Adoration des Mages du musée du Louvre, les trois petites figures de saints de la collection de lord Ward, prouvent combien Spagna, dans sa jeunesse, avait été influencé par Raphaël.

2. L'ensemble de ces fresques sont datées de 1526. Le Cou-

San-Giorgio [1], de Domenico di Paris Alfani [2], de Giannicola Manni [3], de Berto di Giovanni [4], de Giambattista

ronnement de la Vierge occupe la voûte de la tribune, et cette composition semble inspirée de celle de Fra Filippo Lippi, dans la cathédrale de Spolète. — Dans une niche à gauche, la Vierge, portée sur les nuages et entourée par les anges, domine St Sébastien, St Roch et un autre saint. — Du côté opposé de l'église, une autre Vierge glorieuse est accompagnée de St Pierre, de St Paul et de St Antoine.

1. De Pérouse. Son nom est inscrit immédiatement après celui de Pinturicchio, dans la matricule des peintres : *Eusebius Jacobi Cristofori,* et son surnom de *San Giorgio* se trouve dans la matricule des pharmaciens (V. Passavant, t. I, p. 477). Ses Vierges sont rares et gardent au suprême degré la marque de l'école du Pérugin. La Vierge glorieuse de l'église des Franciscains, à Matelica, à dix milles de Fabriano, est assistée du petit St Jean-Baptiste, de St Jean l'Évangéliste, de l'apôtre St Pierre et de St Antoine. Ce tableau est signé et daté : EVSEBIVS. DE. SCO. GEORGIO PERVSINVS. PINXIT. 1512.

2. Il était fils d'un orfévre de Pérouse. Il vécut dans une grande intimité avec Raphaël, qui lui fournit quelquefois les compositions de ses tableaux. (V. à Pérouse la Sainte Famille de l'église des Carmélites, et la Vierge glorieuse de San-Gregorio-della-Sapienza-Vecchia ; la Sainte Famille de la tribune de Florence ; etc.)

3. Un des plus anciens élèves de Pérugin, et un de ceux dont les Vierges se confondent le plus facilement avec celles du maître. (V. les fresques qu'il a consacrées à l'histoire de St Jean-Baptiste, au Cambio de Pérouse.)

4. Il travailla en 1501 avec Eusebio di San Giorgio, et devint, de 1511 à 1513, le collaborateur de Domenico di Paris Alfani. C'est à lui que Raphaël confia l'exécution de la prédelle du Couronnement de la Vierge pour le couvent de Monte-Luce (V. au t. II de cet ouvrage). Il est probable que Berto di Giovanni fut un des collaborateurs de Raphaël à Rome. Il a peint souvent d'après des compositions du Sanzio.

Caporali[1], de Francesco Melanzio[2], de Sinibaldo Ibi[3], de Tiberio d'Assise[4], etc., nous retiendraient toutes dans le même cercle exclusivement ombrien, sans nous permettre d'en sortir autrement que pour nous incliner subitement vers la décadence, sans avoir préalablement passé par la perfection.

C'est Raphaël maintenant qu'il faut prendre pour guide. Lui seul, en effet, pourra nous élever jusque sur les sommets d'où l'on domine à la fois les siècles d'espérance et les époques de découragement. Nous venons de voir où en étaient les adeptes de Pérugin, au moment où les fresques des chambres de la Signature et d'Héliodore leur ouvraient les plus vastes perspectives. Nous connaissons les limites qu'ils tentaient vainement de franchir, quand les Vierges de Foligno et de Saint-Sixte leur montraient des horizons infinis.

1. Vasari le nomme inexactement Benedetto. Il naquit vers 1476. Ses peintures sont rares. Il publia en 1536 une traduction de Vitruve.

2. De Monte Falco. (V. la Vierge peinte en détrempe dans l'église de San-Fortunato, près Monte Falco; la Vierge de l'église San-Leonardo, à Monte Falco ; etc.)

3. Il exagéra la langueur de Pérugin et tomba dans la fadeur. La Vierge glorieuse qu'il a laissée dans la cathédrale de Gubbio prouve que, après avoir été l'élève de Pietro Vannucci, il ambitionna de marcher à la suite de Raphaël.

4. V. la Vierge glorieuse de l'église San-Francesco, à Monte Falco (1510); V. aussi les fresques de la chapelle *Delle Rose,* dans l'église Santa-Maria-degli-Angeli, près d'Assise (1517 et 1518). Ce ne sont toujours que des imitations de Pérugin, avec des efforts presque impuissants pour se rapprocher de Raphaël.

Ils demeuraient immobiles, alors que l'esprit nouveau les poussait en avant. Ou plutôt les forces leur manquaient pour marcher, et ils étaient pris de vertige dès qu'ils voulaient monter. Le progrès les effrayait, ils ne pouvaient en supporter la responsabilité ; ils se rejetaient découragés vers le passé, se reprenaient à leurs anciennes doctrines, intolérantes, exclusives ; vivaient à Rome comme s'ils n'étaient jamais sortis de Pérouse, et comme si l'humanité tout entière tenait dans l'école de Pietro Vannucci... Raphaël paraît, et il rompt avec cette routine, tout en demeurant respectueux pour la tradition. Il comprend que tous les âges du monde sont solidaires les uns des autres, et qu'il n'en faut répudier aucun. Après avoir tout appris de la Renaissance, il interroge le monde classique, médite ce qu'il voit, devine ce qu'il ne voit pas, et concilie dans un admirable accord les enseignements de tous les siècles. Ses Vierges seront pour nous le résumé de cet accord. Il ne connut rien des catacombes. Le moyen âge les avait abandonnées, et la peinture de la Renaissance les ignora complétement. Le xve siècle y avait bien envoyé quelques visiteurs, mais jamais des artistes. C'étaient, ou de simples curieux, comme un certain Jean Lonek, qui s'inscrivit en 1432 ; dans le cimetière de Calliste ; ou des religieux, comme les frères Mineurs qui s'y rendirent de 1433 à 1482 ; ou des érudits (*antiquitatis amatores*), comme Pomponio Leto et les principaux membres de l'Académie romaine, qui, de 1467 à 1493, laissèrent dans les catacombes de Saint-Marcellin et

de Saint-Pierre, de Prétextat, de Calliste et de Priscille, leurs noms dérivés en *us*, avec des inscriptions pédantes et souvent séditieuses [1]. La liste de ces pèlerins se trouve même absolument close dans les premières années du XVIe siècle, et ne se rouvre que cinquante ans plus tard, avec Onofrio Panvinio [2], qui reprend alors les anciens itinéraires du IXe siècle et prélude aux découvertes de Philippe de Winghe, de Jean Lheureux, de Ciacconio, de Pompeo Ugonio, de Bosio, de Fabretti, de Boldetti, de Bottari, etc., si admirablement complétées de nos jours par le savant M. de Rossi. Donc les Vierges contemporaines des temps apostoliques furent lettre close pour Raphaël. Cependant il en eut la révélation et il en retrouva la grandeur. Les Madones de Pérugin lui avaient appris à adorer la grâce; les Vierges florentines lui inspirèrent l'amour de la nature; Rome lui communiqua la passion de l'antiquité. Armé de cette triple puissance, il reprit l'idée religieuse de chacune des grandes écoles de la Péninsule, il dépouilla cette idée de ce qu'elle avait eu de trop individuel, et, s'appuyant sur tous les âges et sur toutes les traditions, il revint, sans le savoir, vers les conceptions qui s'étaient révélées dans les antiques hypogées chrétiennes aux disciples immédiats

1. On y lit, par exemple : REGNANTE POMPONIO LETO, PONTIFICE MAXIMO, et l'on sait que Pomponio Leto et ses compagnons furent accusés d'avoir conspiré contre la papauté. Cette inscription ne donnerait pas tort à l'accusation.

2. Mort en 1568.

des apôtres. Raphaël éleva l'école romaine au-dessus de toutes les écoles, parce qu'il la fit plus impersonnelle qu'aucune autre, et qu'il parvint à résumer en elle les plus nobles aspirations de la Renaissance et le génie même du christianisme. Ce merveilleux travail d'assimilation, accompli par un génie créateur, répandit sur les vingt premières années du XVIe siècle un si vif éclat, que la lumière des deux siècles précédents en fut presque obscurcie. Cette lumière, cependant, demeurera pour nous avec toutes ses clartés. Quelle que soit notre passion pour Raphaël, nous ne perdrons jamais de vue tous ces peintres convaincus, fervents, auxquels il se rattache par des liens si intimes et qui lui ont permis d'être ce qu'il a été. Raphaël, d'ailleurs, est lui-même à bien des titres un *quattrocentista,* il appartient au XVe siècle par sa naissance et par son éducation. Je veux parler de cette naissance et de cette éducation, signaler les premières aspirations de cette âme, et montrer par quelle voie singulière elle fut amenée vers la Vierge comme vers un but de prédilection.

Le 6 avril 1483, Raphaël naissait à Urbin, dans une maison modeste de la rue *Contrada del Monte*[1]. Sa mère, Magia, le pressait tendrement contre

1. Cette maison porte le n° 276. M. Ingres en a fait un dessin,

son sein, et semblait vouloir lui transmettre, avec toute sa vie, tout son amour et toutes ses vertus [1]. Son père, Giovanni Santi, couvrait d'un regard attendri et la mère et l'enfant, et, cédant à l'élan de son cœur autant qu'au besoin de la prière, voulant avoir toujours sous les yeux ces traits chéris et les confondre dans une même action de grâces, il les rappela dans la Vierge et dans l'enfant Jésus qu'il peignit à fresque sur le mur de son jardin. C'est ainsi que Raphaël se trouva, dès sa naissance, consacré à la Vierge. En souriant à sa mère, c'est à la Vierge qu'il adressa ses premiers sourires, à elle aussi qu'il envoya ses premiers baisers. Ses premières pensées, ses premières paroles se partagèrent instinctivement entre ce que la réalité et l'idéal, le temps et l'éternité ont à la fois de plus pur, et lorsque mourut la douce Magia [2], lorsqu'une étrangère fut venue

qui se trouve reproduit à la page 45 du tome XI de la *Gazette des Beaux-Arts*. On a gravé l'inscription suivante sur la façade de ladite maison :

Nunquam moriturus,
Exiguis hisce in ædibus
Eximius ille pictor
Raphael
Natus est
Oct. id. april an.
M. CDXXCIII.
Venerare igitur hospes
Nomen et genium loci ;
Ne mirere :
Ludit in humanis divina potentia rebus ,
Et sæpe in paucis claudere magna solet.

1. Vasari, t. VIII, p. 2.

2. Magia, fille de Battista Ciarla, mourut le 7 octobre 1491. Quatre jours avant, Raphaël avait perdu sa grand'mère paternelle,

s'asseoir au foyer paternel [1], l'enfant prédestiné revit sa mère encore à travers l'image aimée de la Madone.

Cependant Giovanni continua de prodiguer ses soins à son fils, et non content de l'avoir placé petit enfant dans les bras de la Vierge, il le montra, paré des grâces de la première jeunesse, à côté du trône de la Reine des anges [2]. Raphaël devait donc sans cesse regarder la Vierge, et développer dans cette contemplation le sens divin dont il était doué. Bientôt un nouveau deuil, le plus grand des deuils, vint affliger son cœur. Giovanni Santi mourut le 1er août 1494. Le Sanzio, âgé de onze ans, demeura à la discrétion de sa belle-mère, Bernardina, et du prêtre Bartolommeo, son tuteur et son oncle. Tout à coup la maison paisible et heureuse, où jusqu'alors il avait vécu, se remplit de discordes et de bruit; un voile s'étendit sur ses chers souvenirs, et les visions qui avaient charmé ses jeunes années s'évanouirent. Mais bientôt il fut placé chez

Elisabetta, et il perdit en outre quelques jours plus tard son unique sœur.

1. Giovanni Santi contracta son second mariage avec Bernardina, fille de l'orfévre Pietro di Parte, le 25 mai 1492, à l'église Santa-Agata.

2. Sur l'invitation de Pietro Tiranni, Giovanni Santi s'était rendu à Cagli, avec sa femme et son fils, afin de peindre une chapelle dans l'église Saint-Jean (église des Dominicains). La fresque principale représente la Vierge assise sur un trône. Elle tient sur ses genoux l'enfant Jésus. De chaque côté du trône se trouve un ange, et l'ange de gauche est le portrait de Raphaël à l'âge de 9 à 10 ans. Les figures de St François, de St Pierre, de St Dominique et de St Jean-Baptiste complètent ce tableau.

Pietro Vannucci[1], et à la vue des Madones du peintre de Pérouse de grandes lumières se firent en lui. Cet enfant extraordinaire s'empara des inspirations de son maître, et, sans leur rien enlever de leur ravissement mystique, les éleva à une hauteur qu'aucun regard n'avait encore mesurée. Il voua dès lors à la Vierge un culte de prédilection, et, fidèle toute sa vie à la religion de son enfance, il vint à chaque instant y retremper son âme. Ce sont les manifestations constantes et de jour en jour plus exquises de cette dévotion, ce sont ces mystères de grâce, qui, sans cesser d'être naïfs, s'élèveront un jour jusqu'à la grandeur, que nous allons tenter d'étudier et de comprendre.

Raphaël avait puisé dans l'atmosphère où la nature et la civilisation l'avaient fait naître le germe poétique de toutes les nobles idées. Avec l'air fortifiant de ses

1. La mésintelligence qui divisait le beau-frère et la belle-sœur devint telle, que Bernardina dut quitter la maison Santi. Ce fut alors qu'intervint Simone Ciarla, oncle maternel de Raphaël, et que l'enfant fut placé à l'école de Pérugin. Raphaël s'y fit de suite aimer des plus dignes collaborateurs du maître. Il connut Andrea di Luigi d'Assise, surnommé l'*Ingegno*, célèbre par les fresques qu'il avait peintes déjà à Rome et à Orvieto et dont nous venons de signaler les Vierges (p. 501). Il s'attacha à Bernardino di Betto, de Pérouse, surnommé *Pinturicchio* (V. pour les Vierges de Pinturicchio les p. 495 et suivantes du présent volume). Il se lia avec Giambattista Caporali, Sinibaldo Ibi, Eusebio di San Giorgio, Giannicolo Manni, Rocco Zoppo, Baccio Uberti et son frère Francesco, surnommé *il Bacciacca*, Gerino da Pistoja, Pietro da Monte Varchi, Tiberio d'Assise, l'Espagnol Giovanni (*lo Spagna*), Girolamo Genga d'Urbin. Il fit ses amis de Domenico di Paris Alfani et de Gaudenzio Ferrari.

belles montagnes, il avait respiré la religion, la chevalerie, l'amour. Il ne les comprenait pas encore, mais ces puissances avaient pris possession de son âme. Dès l'enfance, son cœur s'était ouvert de lui-même à la ferveur, à l'héroïsme, au dévouement. Au milieu de la rudesse d'une époque remplie de violence, tant de saints, tant de guerriers, tant de dames illustres, avaient laissé à Urbin l'exemple de leurs vertus, la trace de leurs actions, le parfum de leur beauté! Et par-dessus tous ces radieux souvenirs planait, resplendissante et adorée, l'image d'une mère confondue presque dans un même culte avec la Vierge inspiratrice de toute vertu... Lorsque, en 1495, Raphaël arriva à Pérouse, je me représente volontiers quelque chose de cette lumière intérieure, souverainement douce et pénétrante, rayonnant déjà de son âme à l'âme de ses contemporains, comme elle rayonne de ses œuvres à nos âmes, et attirant à lui tous les cœurs.

Pietro Vannucci était alors à l'apogée de sa force. Il s'était dépouillé de la sécheresse primitive de ses formes et n'était point encore tombé dans la routine. Il venait d'achever le tableau de la Naissance du Christ dans l'église Saint-Augustin à Pérouse; il s'apprêtait à peindre une de ses plus belles fresques dans le cloître de Sainte-Marie-Madeleine à Florence; et bientôt, dans la Madone de la confrérie de Saint-Pierre [1], son génie allait prendre son essor le plus haut. Le Sanzio

1. A Pérouse. (V. p. 492 de ce volume.)

vit donc se dérouler dans la plénitude de leur beauté les aspirations mystiques de l'art religieux. Il aima son maître et se passionna pour ses œuvres. Les Vierges de Pérugin excitèrent en lui une vive admiration, et tout en entrevoyant déjà, sans sortir du domaine de la foi, des horizons plus vastes et des perspectives plus variées, il livra sans arrière-pensée son cœur au respect et à la soumission. Pendant cinq ans Raphaël semble ne songer qu'à l'imitation. On le voit copier avec assiduité, soit par fragments, soit dans leur entier, les tableaux de Pérugin, y mettant chaque jour davantage de son propre esprit, dégageant son accent personnel, passant avec rapidité de la simple copie à la libre interprétation et arrivant bientôt à éblouir son maître lui-même... Vers l'année 1502, peut-être 1503, comme il touchait à sa dix-neuvième ou à sa vingtième année, il se recueille au milieu des souvenirs de son enfance, sent sa force, et entend les voix intérieures qui se remettent à parler comme elles parlaient jadis au foyer paternel. Le devoir, la pureté, l'honneur, la fidélité, l'amour, en lui rappelant le passé, l'entretiennent de l'avenir. Il regarde devant lui comme on voit dans un songe, et il peint le *Rêve du Chevalier*. Je veux parler maintenant de ce tableau, parce qu'il me semble résumer, en les rattachant au monde, les idées de sainteté, de pudeur, de virginité, d'amour et de grâce, pour lesquelles Raphaël a combattu pendant toute sa vie, et qu'il a fait triompher dans un siècle de dépravation.

LE RÊVE DU CHEVALIER.

Un jeune homme, presque un enfant, revêtu d'une armure, dort et rêve. Il voit en songe deux jeunes femmes, ou plutôt deux jeunes filles, dont l'une représente la gloire, la vertu, la religion, l'honneur, et l'autre le plaisir. On peut considérer aussi ces deux figures comme symbolisant, l'une l'amour sacré, l'autre l'amour profane.

Debout derrière le chevalier, la gloire veille à son chevet et parle à son esprit le langage du devoir. Elle tient de la main droite une épée nue, la propre épée du chevalier, et de la main gauche un livre, l'Évangile sans doute, montrant par là qu'il faut combattre et prier sans cesse, pour soutenir, défendre et propager la vérité. L'ajustement de cette figure est sévère. Une tunique jaune, dont on ne voit que les manches, et une longue robe d'un gris bleuâtre en font tous les frais. La robe, dénuée d'ornements, tombe droite et monotone jusqu'aux pieds nus, sans préoccupation des formes et de la beauté corporelles. Les cheveux, séparés en bandeaux au milieu du front, sont presque complétement enveloppés d'un voile. Les yeux s'abaissent avec humilité, et la bouche fait entendre de ferventes paroles. Mais la gravité des traits n'altère en rien leur sérénité. Sous les dehors religieux, on en-

tend chanter la jeunesse, on voit sourire l'espérance.

De l'autre côté, devant le chevalier, s'avance une jeune fille, vêtue d'une tunique rouge et d'une ample robe bleue à reflets roses. Une écharpe blanche flotte derrière ses cheveux blonds. Le front est élevé, pur, limpide; les yeux, grands et doux, contemplent le jeune homme endormi; la bouche encore enfantine est grave plutôt que riante. Il y a dans cette fraîche image du plaisir quelque chose de recueilli, de religieux, presque d'austère, qui contraste avec le sentiment de bonheur répandu sur la figure qui symbolise la gloire[1]. La gloire sourit au chevalier, tandis que le plaisir, tout en le conviant à ses fêtes, l'avertit des déceptions qui s'y trouvent. De la main droite elle présente une fleur, emblème de joie, et de la main gauche elle soutient la chaîne de perles et d'or qui orne sa poitrine[2]. Cette figure est élégante dans son ensemble, fine dans toutes ses parties. La tête suit le mouvement du bras et s'in-

1. M. Raymond Balze, dans la gracieuse reproduction qu'il a faite de cette peinture, n'a pas suffisamment indiqué cette nuance Dans le tableau de Raphaël, l'image du plaisir est grave et non souriante. Cette figure, malgré l'élégance de sa parure, ou plutôt à cause de cette élégance, porte sur son visage un sentiment de mélancolie qui ne se trouve pas dans l'autre jeune fille, si sévèrement vêtue. Il y a eu là évidemment une intention morale que nous devons comprendre; car je n'admettrai jamais que Raphaël ait peint par instinct, comme l'oiseau chante, sans penser, sans vouloir, et pour le seul plaisir des yeux.

2. Cette chaîne passe sur les deux épaules, se croise sur la poitrine, et, après avoir enlacé les reins, revient par devant, à la portée de la main.

cline vers le chevalier, tandis que le corps, par un mouvement inverse, se cambre en arrière avec la flexibilité d'un roseau. La tunique, relevée en plis savants, laisse à la robe le soin d'accuser le dessin des jambes[1], enveloppe la taille délicate, et permet de deviner les formes en train de naître. L'enfant, dans cette figure, n'a pas entièrement disparu, et la femme déjà commence à se montrer. On reconnaît la plus délicate des transitions, l'adolescence dans sa fleur et comme un premier souffle de printemps. Le style de Pérugin domine encore dans l'arrangement des draperies; mais on voit en même temps, à la pureté des lignes, à la fermeté des intentions, que Raphaël, sans rompre avec les traditions de l'école, entre dans sa voie et devient maître à son tour.

Quant au chevalier, il est couché à terre entre les deux femmes qui sollicitent son esprit, son courage et son cœur. Le bras droit appuyé sur son écu[2] et la tête reposant sur son bras, il s'abandonne sans résistance au charme de son rêve. Il ne lutte pas; il trouve, entre les deux puissances qui l'inspirent, l'équilibre et le repos parfaits. Ses traits restent calmes à la vision du plaisir, car il songe en même temps à la vertu et il porte sa main gauche à la garde de son épée. Dans cette figure, tout est d'une justesse, d'une suavité, d'une précision admirables. La séve de la jeunesse

1. Cette robe découvre les pieds, qui sont nus.

2. Ce bouclier est rouge en dessus et bleu foncé en dessous.

monte avec abondance dans ce corps si vivant et si bien reposé. On voit la vie circuler dans le torse à travers l'armure transparente; et les membres, malgré les brassards et les jambières métalliques, sont tellement pleins de souplesse et d'abandon, qu'ils semblent dégagés d'entraves [1]. La tête est charmante. Le casque de fer à visière d'or, surmonté d'une légère aigrette, est impuissant à retenir la chevelure, qui ombrage le front, descend le long des joues et flotte jusque sur le cou. On croit voir un de ces jeunes héros évoqués par Pietro Vannucci dans le Cambio de Pérouse, mais le reflet fait oublier l'image, comme l'idéal efface la réalité.

Quand on regarde cette peinture, on se sent pénétré d'un ravissement dont on retrouve difficilement l'analogue dans l'œuvre entière de Raphaël. C'est que la virilité précoce du génie se montre ici enveloppée de toutes les séductions de l'enfance. Ces trois figures, en effet, sont encore des enfants. Ils sont du même âge, et jouent entre eux, avec la naïveté d'un même cœur de quinze ans, une de ces moralités philosophiques dans le goût de la cour d'Urbin à la fin du XVe siècle;

1. Le manteau, qui protége la face appuyée sur l'épaule droite, est ramené sur le milieu du corps. Ce manteau est vert. La cuirasse, ou plutôt le justaucorps est de couleur bleue et rehaussé de légères arabesques d'or. Le ceinturon qui tient l'épée est jaune. Les chausses qui couvrent les cuisses et les genoux sont également jaunes, elles enveloppent les jambes sous les jambières de fer, et reparaissent aux pieds. Les jambes sont croisées l'une sur l'autre, la jambe gauche sur la jambe droite.

et les personnages qu'ils représentent sont d'une candeur si vraie, si pénétrante, qu'on ne peut leur refuser la portée morale à laquelle ils prétendent. Ajoutons que la couleur est ravissante, et que le décor est aussi frais que les figures. Au milieu, se dresse un laurier, dont les feuilles couronneront un jour le front du chevalier. Au fond, on aperçoit des montagnes bleues et transparentes. A gauche, derrière un premier monticule, s'élève une roche escarpée, au sommet de laquelle on aperçoit une église. C'est de ce côté que se tient la vertu, et la nature, complétant l'allégorie, nous élève comme par degrés jusqu'à Dieu. On devine les aspérités de la route où il faudra combattre pour la vérité; et au faîte, le clocher semble montrer le ciel, comme le but immuable vers lequel il faut tendre. A droite, au contraire, du côté du plaisir, les pentes doucement inclinées, recouvertes de gazons, conduisent sans efforts jusqu'à la rive d'un fleuve. Cette eau qui court figure la rapidité de la vie; elle rappelle sans cesse que tout passe et se renouvelle, la jeunesse comme les fleurs, et que si de la beauté l'esprit ne sait dégager l'âme, cette beauté se flétrit et meurt sans laisser trace dans le courant des âges... Telle est la forme gracieuse sous laquelle Raphaël, à l'aurore de sa vie, cherche le principe qui se révèle à la conscience comme l'essence absolue de la vérité dans l'art. Car sous les traits du chevalier, c'est Raphaël lui-même qu'il faut voir. Il songe à la beauté. Mais il sent que la manifestation belle de l'esprit sous une forme sen-

sible doit être façonnée par l'esprit lui-même à sa parfaite image. Dès lors, il montre derrière les allégories du plaisir et de la vertu, le monde et la religion, la forme et l'idée, et dans l'accord parfait de ces deux éléments de l'idéal, il rêve la conciliation du beau et du vrai.

La femme qui, dans le tableau de Raphaël, représente la vertu, la religion, la gloire, se tient derrière le chevalier, parce que, ne voulant parler qu'à son intelligence, elle n'a pas besoin de s'offrir à ses yeux. Or, que lui dit cette femme? Si, concentrée dans le domaine de la pensée pure, elle professait que l'esprit ne peut trouver d'harmonie qu'en lui-même, si elle affirmait que l'absolue vérité réside dans une région supérieure à la manifestation du beau et qu'il est impossible de la dégager de l'apparence visible, certes il n'y aurait là rien que de décourageant pour l'ambition du jeune homme qui mettait dans l'art toutes ses espérances. Mais en occupant le chevalier des pensées les plus hautes, la gloire et la religion font appel à l'amour, et par ce sentiment, le plus profond des sentiments de l'âme humaine, elles remplissent l'imagination de formes à travers lesquelles l'artiste peut et doit sentir, comprendre, contempler, aimer la vérité. Ce que nous voyons dans ce tableau, ce n'est pas une opposition entre la vertu et l'amour, ce n'est point un antagonisme entre la religion et le monde, ce n'est pas une lutte entre la gloire et le plaisir, c'est une conciliation, une alliance, dans

lesquelles l'art chrétien trouve ses raisons d'être et devient, à l'exemple de la doctrine qu'il interprète, le premier de tous les arts, un art divin. Cet art, il est vrai, ne trouve plus, comme l'art antique, sa complète satisfaction dans le monde sensible; mais à la pluralité plastique des divinités grecques il substitue un anthropomorphisme d'un ordre plus élevé, qui embrasse à la fois Dieu et l'homme. Cet accord entre les aspirations de l'âme et du cœur, entre les causes qui rattachent l'homme à l'éternité et les conditions qui le forcent à vivre dans le temps, se montre avec évidence dans la peinture de Raphaël. En même temps que la religion fait entendre ses austères paroles, l'amour se présente, et, sous ce double charme, les traits du chevalier s'épanouissent en un parfait contentement intérieur.

En parlant ici de l'amour, attribuons à ce mot le sens le plus profond, le plus vaste, surtout le plus pur, et comprenons-le tel que l'ont possédé les grands saints, les grands poëtes et les grands artistes. Cet amour, tout en renfermant ses trésors en lui-même, se rattache cependant par la sensibilité à l'élément sensible. Dès lors, non-seulement il devient accessible à l'art, mais il doit être regardé comme le but suprême de l'art, parce que, pour atteindre à ce but, il faut toucher à la partie la plus intime de l'âme. C'est vers cet amour par excellence que, grâce au sentiment religieux, montent toutes les formes de l'amour. Au-dessus de ces formes accidentelles plane

l'idéal absolu de la beauté spirituelle : aucune créature humaine n'y peut jamais atteindre, mais chacun de nous, selon la puissance de ses ailes, s'en approche à des degrés différents.

Cet idéal, Dieu nous l'a révélé d'abord dans le Christ : en lui se résume toute la puissance de l'amour. Cependant, bien que Jésus touche à la terre par un côté individuel que l'art peut comprendre et saisir, il n'en demeure pas moins plongé dans les profondeurs de sa nature divine, et devant cette immensité la faiblesse de notre intelligence se trouble, hésite, recule avec une impuissance mêlée de crainte et de respect. Mais à côté du Christ et touchant à lui par les liens les plus étroits, il est un sujet plus à notre portée, plus favorable à notre imagination, plus accessible à l'art, c'est la Vierge, c'est l'amour dont elle couvre son Fils, et qui de ce Fils se répand sur le monde. Cet amour maternel de la Vierge est, de toutes les formes de l'amour, non-seulement la plus belle, mais la seule qui satisfasse l'esprit sans laisser d'ombres derrière elle. Ici l'amour est réel et humain, parce que l'enfant tient à la mère par la douleur et par le sang ; mais cet enfant est Dieu, et dès lors, d'elle à Lui et de Lui à elle, l'amour franchit ses limites naturelles, se spiritualise, et de la terre qu'il enveloppe s'élance au ciel qu'il illumine. L'élément essentiel de cet amour est l'idée de Dieu, et cette idée immense, pénétrée de douceur et de naïveté, est ramenée aux proportions humaines par le sentiment de

la nature. L'amour maternel trouve sa félicité absolue dans la seule mère à qui appartienne cette félicité. Dans l'humble Vierge, l'éternelle beauté, mise à notre portée, nous sourit, nous attire et bientôt nous subjugue; elle nous apparaît sous un type de familiarité parfaitement accessible à notre faiblesse. Dans cet idéal de pureté, que l'homme n'aurait jamais conçu si Dieu ne le lui avait révélé, la virginité se montre à l'épreuve de ce qui la fait universellement périr, elle domine la maternité. Aussi le Prophète voyait-il, dans la Vierge mère, le prodige par excellence [1], et ce prodige a justifié la parole de Dieu : « Je créerai une nouvelle terre et de nouveaux cieux. » Par l'intermédiaire de la Vierge, l'esprit de Dieu fait alliance avec le monde. L'esprit ne pouvait être saisi par l'art que sous la forme du sentiment, et il trouve sa propre image dans la Madone, en qui se consomme d'une manière vraie, réelle, vivante, l'union de l'âme avec son Créateur. C'est donc avec raison que l'art chrétien a placé dans la Vierge ses prédilections les plus chères. Il a vu en elle la plus humble et la plus glorifiée des créatures, la femme par excellence, c'est-à-dire la femme, entre toutes les femmes, qui devait avoir sur l'homme la plus grande influence. Raphaël, dans son rêve de jeunesse, pressentait peut-être déjà toutes les images adorables qui, après avoir enchanté sa vie, sous l'inspiration de la Vierge, devaient, devant

1. Isaïe, VII, 11, 14.

la postérité, ennoblir, sanctifier et populariser son nom.

Cependant le jeune homme, l'artiste angélique qui rêve ainsi de la gloire, a revêtu l'armure du chevalier, et si l'amour du Christ, si le culte de la Madone habitent dans son cœur, il se sent en même temps attiré vers le monde; un amour plus terrestre lui sourit aussi, et il ne s'en détourne pas. Raphaël avait dix-neuf ans, il sortait à peine de l'enfance et les perspectives de la vie s'ouvraient devant lui sous les riantes couleurs de la première jeunesse. L'amour commençait sans doute à parler à son cœur. S'oublier dans un autre soi-même, et dans cet oubli se retrouver meilleur, quelle harmonie profonde! Quel but plus noble de la vie?... Et puis la main qui se tend vers lui est si douce, les yeux qui le regardent sont si tendres et si pleins de bonté, surtout l'expression générale de cette femme est si chaste, si voisine de l'idéal, qu'il est impossible à l'esprit le plus délicat de ne pas associer une telle femme au culte même de la vertu. D'ailleurs, en revêtant les dehors de la chevalerie, Raphaël ne nous invite-t-il pas à en rappeler les traditions?

Dans la Vierge, considérée comme type absolu, immuable, l'artiste s'isole jusqu'à un certain point des choses de la nature et reste enfermé dans la contemplation intime qui tue toute activité. Son âme peut gagner en ferveur; mais son génie, privé des éléments de la vie, demeure immobile et voisin de la

mort. Or, de même que l'homme a des droits sur le monde, le monde a des droits sur l'homme et il les réclame. En dehors de l'état de sanctification intérieure, il est un théâtre plus vaste, plus varié, plus accidenté, plus périlleux, sur lequel le chrétien, sans rompre son union avec Dieu, peut développer librement ses tendances naturelles. Sortant du cercle rigoureusement tracé par le mysticisme, il cherche alors les lois du développement de la personne humaine, et il obéit à des sentiments nouveaux d'honneur, d'amour, de fidélité, qui sont en dehors de la religion, mais dans lesquels la religion peut se refléter encore. Ces idées, que la chevalerie légua à la Renaissance, sont placées à égale distance de la spiritualité pure et de la frivolité mondaine ; ce sont elles qui ont donné à l'art moderne sa grandeur et sa force, qui ont assuré la dignité de son caractère et la durée de ses créations.

L'antiquité avait à peine entrevu les causes divines qui font resplendir sur les formes extérieures les lumières intérieures de la conscience et du cœur. Elle ignorait l'honneur dans le sens chrétien du mot ; elle ne connaissait pas cette haute opinion que l'homme a de lui-même et la valeur infinie qu'il s'attribue, en raison des fins immortelles pour lesquelles il se sent créé. Or il n'est pas de grand artiste, parmi les modernes, qui n'ait mis en application ce principe. Jamais Raphaël n'oubliera que l'homme est l'image de Dieu ; jamais il ne profanera cette image ; toujours il s'effor-

cera de montrer en elle ce qui est bien d'une manière absolue. Voilà le premier des sentiments que rien ne pourra lui faire abandonner; et, en guise d'armure, il aura pour se préserver le souvenir de son enfance, les traditions de sa famille et le respect de ses maîtres, qui, eux aussi, avaient pratiqué la loi de l'honneur.

En même temps que l'honneur, l'amour inspire, sous l'empire du christianisme, les productions du grand art. Nous généralisons ici l'amour et le considérons dans ses conditions humaines et accidentelles, mais sans perdre de vue qu'il doit être dominé sans cesse par le besoin de l'immortalité. Si mondain que soit cet amour, on ne le trouve ni dans la mythologie, ni dans Homère, ni dans Anacréon, ni dans Eschyle, ni dans Sophocle, ni dans Euripide, ni dans aucune œuvre de la plastique grecque ou romaine; mais il brille dans le génie de Dante et de Pétrarque, et il a enflammé les grands artistes auxquels la nature s'est montrée sous le voile du sentiment religieux. Chercher, par le renoncement à soi-même, à ne plus vivre que dans l'objet aimé, tout rapporter, tout attirer à cet amour, lui vouer une inaltérable fidélité, et, sous le charme de cette unique passion, voir le monde entier destiné à lui servir d'ornement : telle est la flamme où l'art chrétien trouve la perpétuité de ses inspirations. Cette idée, dans laquelle Raphaël mettra l'élément spirituel et infini de sa vie, planera constamment devant lui, toujours belle et toujours une, bien que sous des formes et avec des expressions variées et en

apparence contradictoires. Voilà le songe qui verse au chevalier le chaste enivrement des premières et virginales amours. Voilà, dans ce rêve de jeunesse, le sentiment qui émane de la femme aimée et qui brille aussi sur les traits du chevalier. Oui, cette femme représente le plaisir, mais le plaisir tel que le peut comprendre un artiste chaste, fait pour goûter les saines jouissances du cœur, en les associant aux joies immortelles de l'âme. Sans doute Raphaël ne sera pas un saint. Mais Dante et Pétrarque non plus n'avaient point été des saints. Or, de même que la postérité associe leurs noms aux noms de Béatrix et de Laure, de même le nom de Raphaël sera inséparable de l'idée de la Vierge. Faisons comme le fils respectueux du patriarche, jetons le voile sur les égarements des hommes de génie, et de leurs passions terrestres ne gardons que celles qui, transformées par l'amour religieux, sont devenues le germe des conceptions grandioses. La descendante des Portinari brille dans la *Divine Comédie*, et la fille d'Audibert de Noves rayonne dans les *Sonnets;* l'honneur, l'amour, la fidélité, les accompagnent d'un bout à l'autre de ces poésies et les placent à des hauteurs inaccessibles aux pensées vulgaires. Raphaël paraît à son tour, et pour lui la Vierge va être une source inépuisable de tableaux divins. A cette source infiniment pure, il viendra sans cesse se laver des souillures du monde, et, peintre, il ne gardera des formes réelles de la vie que ce qu'il en faut pour arriver à l'âme par l'inter-

médiaire des sens... Il voit d'abord, ou plutôt il imagine la femme comme on la rêve avant de la connaître. L'amour lui apparaît, comme au jeune âge de la chevalerie, avec son cortége d'honneur et de fidélité. Sous le calme des Vierges ombriennes, sous le rayonnement de la beauté mystique des saintes qui entourent le trône de la Madone, il entrevoit l'humanité, et sous la parure mondaine de la jeune fille, qu'il regarde comme l'emblème du plaisir, on sent tressaillir encore les ailes de l'ange[1].

Ce tableau peut servir d'épilogue aux peintures si variées d'expression pittoresque, mais si unes d'intention religieuse, que la renaissance italienne du XIVe et du XVe siècle a fait passer successivement devant nous, et il est en même temps comme un charmant prologue à l'étude que nous allons entreprendre. Nous y voyons les germes de grâce et de beauté répandus à profusion par le christianisme dans tous les courants de la vie, et déjà de ce rêve enchanteur, de cette union idéale du monde et de la sagesse, surgit une idée de la Vierge plus grande et plus vraie que toutes celles qui nous

1. Ce petit tableau est très-bien conservé. Il est signé : RAPH. VRBI. INV. — Au siècle dernier, il faisait partie de la galerie Borghèse, d'où il passa entre les mains de W. Young Ottley, qui le revendit en 1801, au prix de 470 livres sterling (11,750 fr.), à sir Thomas Lawrence. Il devint ensuite la propriété de lady Sykes. En 1847, le révérend T. Egerton, héritier de lady Sykes, le céda à la National Gallery, moyennant 1,050 livres sterling (26,250 fr.). La National Gallery a joint à cette peinture le dessin original exécuté à la plume. Ce dessin a été piqué pour être décalqué sur le panneau.

ont été jusqu'ici révélées. Mais cette idée, que nous trouverons à la fois développée et abstraite dans les *Vierges de Raphaël* comme conclusion de cet ouvrage, va se présenter d'abord spécifiée et comme localisée dans chacun des grands états de la vie évangélique de Marie. De cette étude intermédiaire nous tirerons à la fois un complément d'informations sur la manière dont les maîtres de la Renaissance ont compris la Vierge, et un enseignement direct sur l'interprétation donnée par Raphaël lui-même à l'apostolat de la Mère de Dieu.

FIN DU TOME PREMIER.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME PREMIER.

PREMIER SIÈCLE.

SECOND SIÈCLE.

TROISIÈME SIÈCLE.

QUATRIÈME SIÈCLE.

CINQUIÈME SIÈCLE.

SIXIÈME SIÈCLE.

SEPTIÈME SIÈCLE.

HUITIÈME SIÈCLE.

NEUVIÈME SIÈCLE.

DIXIÈME SIÈCLE.

ONZIÈME SIÈCLE.

DOUZIÈME SIÈCLE.

TREIZIÈME SIÈCLE.

QUATORZIÈME SIÈCLE.

QUINZIÈME SIÈCLE.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1717]

747846/RTR 95.

3B60

30057

